

1 Baccio Bandinelli, Progetto per la tomba di Leone X e Clemente VII. Madrid, Academia de S. Fernando.

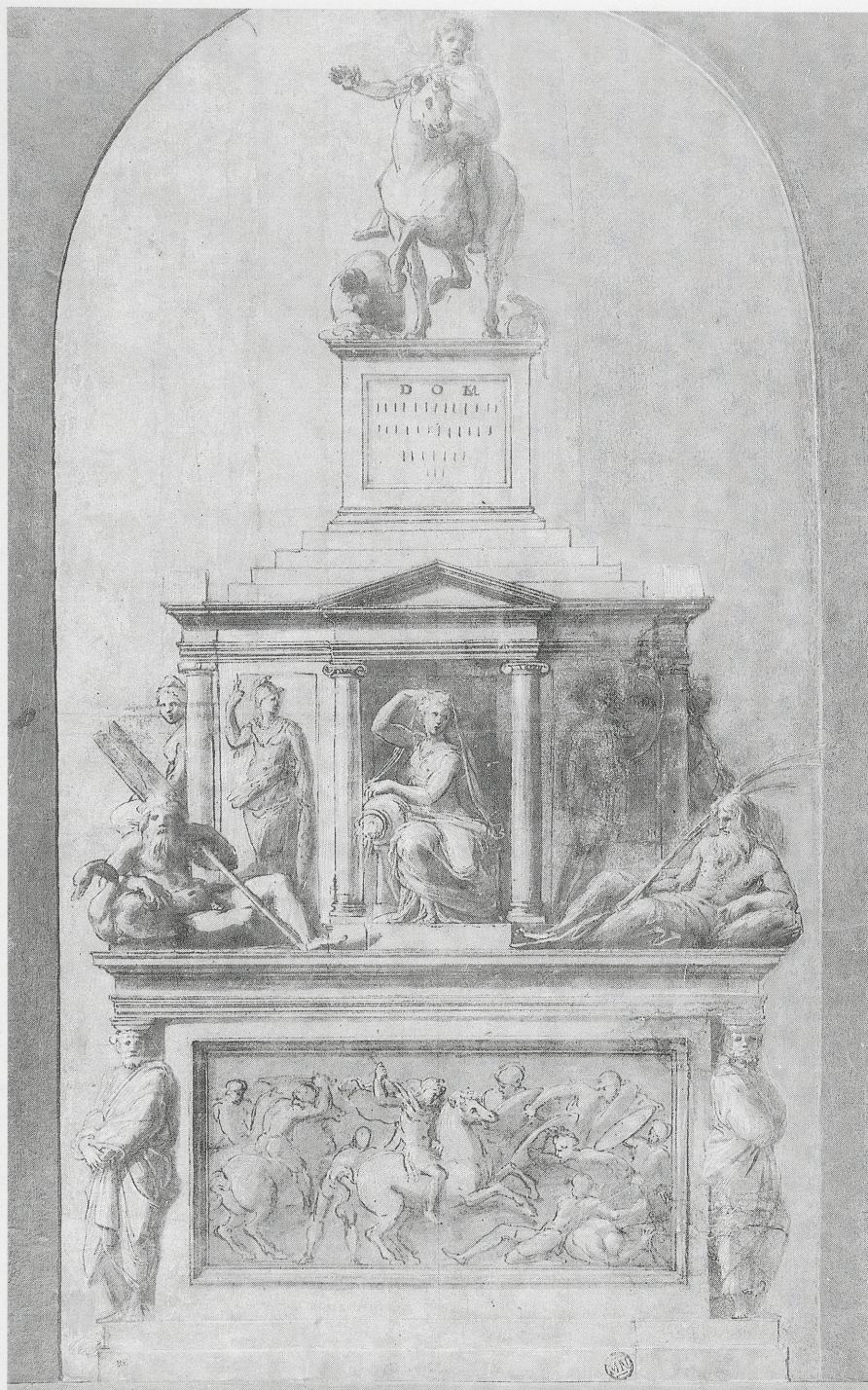
BACCIO BANDINELLI E BENVENUTO CELLINI
TRA IL 1540 ED IL 1560:
DISPUTA SU FIRENZE E SU ROMA

di Francesco Vossilla

Il primo ventennio del ducato di Cosimo de' Medici è segnato da un travaglio artistico che traspare in famose sculture di quel momento, quasi che gli artisti coinvolti lasciassero in molte commissioni l'implicazione di poter fare dell'altro: un suggerimento o un'idea per il duca di ulteriori imprese grandiose, se non la tensione verso una sontuosa lingua cortese. Ciò s'intende in tante statue e carte del Bandinelli com'anche in alcune opere di Benvenuto Cellini. Costituisce altresì un punto di contatto, o di disputa, tra le velleità ed i progetti dei celeberrimi antagonisti, che travalica le vicende più basse dei loro fallimenti e parziali insuccessi nel soddisfare appieno la corte e nel finire le opere loro assegnate. Eppure, nonostante Detlef Heikamp abbia per tempo compiutamente lumeggiato i fatti salienti della carriera di Bartolomeo Bandinelli¹, una considerazione favorevole e popolare dello scultore simile a quella del Cellini è ancora lontana. Siccome, proprio grazie allo Heikamp, ciò non può più fondarsi sulla presunta superiorità artistica di Benvenuto rispetto a Baccio, tale radicato 'frintendimento' sarà forse motivato dall'uso di confrontare i due fiorentini senza sottolinearne le affinità espressive, come pure le concordanze forzose dovute al peculiare ambiente nel quale essi vennero a collidere. Un moderno confronto fu proposto dallo stesso Heikamp e poi anche dall'Holderbaum², mentre affatto diversamente si è mosso John Pope-Hennessy nel suo basilare volume sul Cellini, minimizzando senza posa Baccio a favore del Cellini. Di qui il Pope-Hennessy sostiene la poca capacità di analisi e di scelta di Cosimo I in campo artistico, vedendo nella protezione divisa tra il Bandinelli ed il Cellini una mancanza di coerenza che avrebbe reso il Medici "a not discriminating patron", tanto da suggerire che Bartolomeo grazie a plumbei maneggi abbia fundamentalmente ingannato il duca sulle proprie virtù artistiche. Ne farebbero fede una millantata affidabilità smentita dall'inefficienza nel terminare le troppe commissioni di corte, 'rubate' quindi ad un novero di 'ingenui' dal Tribolo al Cellini, con l'assenso di un Medici tanto fatuo da accordargli fior di quattrini per mettere in opera le più insensate chimere; avendone avuto poco in cambio lo stesso duca si sarebbe rivolto ad altri quali il Cellini per portare a Firenze un miglior clima artistico.³ Così, a giudicare dai risultati contraddittori di Benvenuto — invero non tanto diverso in millanteria ed ambizione cortigiana dal Bandinelli, unilateralmente definito un "social conformist"⁴ — si sarebbe portati a difendere lo stanco adagio per il quale il clima fiorentino antecedente all'affermarsi del Giambologna fosse tanto asfittico per inconcludenti egotismi che il grande fiammigo si sarebbe dovuto volgere tutto all'Antico ed alle proprie radici nordiche per convogliare in Firenze una luminosa modernità.⁵ E certamente a rileggere le famose lettere del Bandinelli già pubblicate nell'Ottocento, o a buttar l'occhio sulle carte sue sparse per gli archivi fiorentini, si trovano taluni elementi di sostegno all'immagine di un Bandinelli ricco eppur avido accaparratore di commesse, o capace di furbi intrighi. Tuttavia, di contro alle innegabili e montanti delusioni di Cosimo I durante gli anni Cinquanta per l'incapacità di Bartolomeo a finire le commissioni in tempi brevi senza inframezzarvi alternative o altre superbe proposte, va ricordata la fedeltà

del duca alle buone idee concordate con Baccio (monumento a Giovanni dalle Bande Nere, mutamento di Palazzo Vecchio in aula medicea, ristrutturazione principesca del Duomo, fontana del Nettuno), nonostante le critiche degli avversari ed il protrarsi nel tempo di tanti progetti. Né poteva trattarsi semplicemente di cieca ubbidienza del Bandinelli agli ordini della corte, o di credulona faciloneria dei Medici blanditi dai sogni artistici di Bartolomeo, quanto forse di una vicinanza tra le ambizioni auguste di Cosimo ed Eleonora di Toledo e quelle linguistiche del Bandinelli. Anzi nei primi vent'anni del ducato di Cosimo la corte fiorentina, come altre nel Cinquecento, spinse per un proprio stile di prestigio, dove le individualità venivano ridimensionate dallo scrutinio stesso dei principi. Ne segue, mi pare, che diversi conflitti tra artisti fiorentini non si riducevano alle controversie di mestiere, ma coinvolgevano l'aspirazione di alcuni di assurgere al ruolo d'interprete dell'espressione artistica ricercata dai giovani duchi. Ne segue, ancora, che il Bandinelli se brigava lo faceva per qualcosa di ben più solido di qualche allievo irretito da Benvenuto, di altro denaro da 'sperperare' nella propria bottega-scuola, o della tanto famosa disputa con lo stesso Cellini sulle statue antiche: vale a dire la posizione di sommo artista ducale, e la successiva influenza dispiegata attraverso un ammaestramento delle giovani leve, fondamentali alla nascita di una lingua cortese. Ritengo, allora, opportuno tornare ad indagare sulle fonti dell'invenzione dei due scultori verificandone i possibili punti di contatto, e come quelle stesse fonti divengano, in taluni progetti ed opere degli anni 1540-60, un frasario che costituisce l'architettura retorica della lingua del Bandinelli e del Cellini. Né il problema linguistico rimane specifico degli artisti, dimostrando almeno in parte estroverse le scelte dei duchi. Ed è questo particolare favore accordato a scultori di forza retorica, dalla sensibilità affinata da esempi scelti su cui costruire il nuovo, che penso fosse proprio di Cosimo I. Favore forse in quegli anni impulsivo a cambiar partito sui mezzi, ma tanto forte sulle persone e le ambizioni da caratterizzare, se non tutta un'epoca, quantomeno il confronto tra il Bandinelli ed il Cellini. Ribadisco allora il carattere parziale di queste pagine, da correggere soprattutto con interventi monografici su Cosimo I e sul Bandinelli. Per intanto mi si consenta di ripartire dagli scultori.

È mio parere che l'influenza esercitata dal Bandinelli sul giovane Cosimo non dipenda dall'affidabilità dello scultore — già prima dell'incontro con il Medici ben conosciuto per le molte pecche caratteriali — ma sia fortemente legata all'esperienze romane dell'artista, che presto lo portarono ad operare sotto gli occhi della committenza internazionale. Ciò non si limitava ad una fama europea di scultore per gran signori quali Clemente VII, Carlo V o Andrea Doria. Difatti nelle sculture e nella grafica Bartolomeo faceva intendere di aver carpito le idee più alte della Roma del primo trentennio del Cinquecento. Su una base forbita e scelta s'innestava, così, l'originalità notata dall'Heikamp⁶, e Baccio sapeva allettare i committenti con magnifici progetti e bozzetti: essi lo mostravano capace di trasferire quel bagaglio prezioso presso il principe che gli avesse dato agio di costruire un vasto sistema artistico. Per il giovane capo di uno stato ancora intermedio tra la forma repubblicana ed il consolidamento di una dinastia sarà parso utilissimo un artefice versatile, di casa presso i suoi illustri parenti, e soprattutto dotato di una lingua artistica moderna, forse fumosa e roboante nella sperimentazione, ma di fondamento autoctono. L'inizio della lunga relazione tra Cosimo I e lo scultore va ritrovato nelle vicende finali delle tombe romane dei papi Medici, che dopo la morte del cardinale Ippolito erano passate sotto il controllo del duca Alessandro e finalmente di Cosimo. Già nel 1540, ed ancora da Roma, il Bandinelli, in lite continua con gli esecutori testamentari quali il cardinale Ridolfi, smaniava per venire a Firenze a lavorare alla sepoltura di Giovanni dalle Bande Nere.⁷ Così, penso che il monumento al padre di Cosimo, pur se protrattosi maldestramente per quasi un ventennio con una progressiva riduzione delle invenzioni previste, abbia radici nel lavoro alle tombe papali e nelle medesime fonti romane che dovevano aver affascinato Baccio sin dagli anni Venti.



2 Raffaello, Progetto per la tomba di Francesco II Gonzaga. Parigi, Louvre (inv. 1420).



3 Bertoldo di Giovanni, Battaglia. Firenze, Bargello.

È possibile che egli avesse ben presente il virile progetto di tomba che Raffaello, su invito del Castiglione, aveva diviso per Francesco II Gonzaga intorno al 1520, noto oggi attraverso il celebre foglio Jabach del Louvre dello stesso Sanzio, o alla peggior replica di qualche collaboratore della levatura di Giulio Romano o del Penni.⁸ La parte superiore a piramide, formata da gradini che portano al basamento su cui sta il marchese a cavallo in guisa di Marco Aurelio, mi pare citata dal Bandinelli in due progetti degli anni Trenta, oggi all'Academia de S. Fernando di Madrid ed all'Ashmolean Museum di Oxford, per la tomba di Leone X e Clemente VII (figg. 2, 1).⁹ Sulla scorta dell'invenzione di Raffaello, Baccio costruì anche il perduto progetto di tomba per Enrico VIII, che nel 1520 prevedeva un insieme di figure e di rilievi con una struttura piramidale a gradini su cui stava un arcone trionfale sovrastato da un'altra piramide e dal *Defensor Fidei* a cavallo.¹⁰ Il foglio di Madrid non solo riflette l'invenzione di Raffaello per il Gonzaga, ma ad essa è vicino per via della costruzione di una macchina con grandi figure di palese michelangiologismo ed un rilievo all'antica, che poteva esser realizzata interamente in marmo o con parti in bronzo e persino ad affresco. Al Burns ed all'Oberhuber almeno la figura a cavallo del Gonzaga fa pensare ad un affresco sul modello dei monumenti equestri del Duomo di Firenze; essi, poi, chiariscono come il progetto del Sanzio unisca a dati quattrocenteschi, essenzialmente fiorentini, altri classici ed altri di origine contemporanea.¹¹ Né il Bandinelli ragiona molto diversamente, sebbene con sintesi meno geniale, e certo mirando a lavorare in marmo ed in bronzo (più agevole ed efficace per il rilievo) la tomba Medici. Difatti anche per la doppia sepoltura papale Bartolomeo pensava, in quel momento, ad un rilievo con una zuffa tra cavalieri e fanti, dove sintetizzare scene da sarcofago antico con battaglie moderne 'alla fiorentina': da Bertoldo, al leonardismo del Rustici, allo stesso esempio del Sanzio degli affreschi vaticani ed in questo caso della tomba Gonzaga. Manca però nel disegno del Bandinelli la figura dominante di un condottiero a cavallo, immagine necessaria invece al progetto Gonzaga, e Baccio si ferma a rappresentare l'icastica sconfitta dei nemici del papato davanti a Clemente VII. Così gli basta mettere in primo piano un nudo a cavallo, pedissequo dell'Antico e schiavo della personale fissazione per l'ipertrofia dei corpi. Concorre a formare quell'abbozzo l'eco di una scena di guerra pensata dal Buonarroti per la tomba di Giulio II, come indica lo Heikamp.¹² Ad esso aggiungo anche l'esempio di Raffaello nell'affresco vaticano dell'*Incontro di Leone Magno con*



4 Baccio Bandinelli, Battaglia. Oxford, Christ Church (Inv. 0090).



5 Michelangelo, Studio per una battaglia. Londra, British Museum (Inv. 1895.9.15.496).

Attila di dove Bartolomeo prende il gruppo dei prelati, lo sfondo con la città, ed i cavalli impennati dei guerrieri. Il 'raffaellismo' della storia è palesato pure da una composizione più larga rispetto alle consuetudini del Bandinelli, che nei rilievi tende sovente ad assiepare molte figure, come avverrà nelle tombe Medici. Nel foglio di Madrid particolarmente riuscite sono le coppie di grandi figure formate da Vittorie con faci accese e dai loro muscolosi Prigionieri, echi delle *Psicomachie* disegnate da Michelangelo per la tomba di Giulio II. La coppia di sinistra, soprattutto nella figura del vinto, risale alla tradizione fiorentina, qui reinterpretata attraverso esempi anatomici dalla muscolatura accentuata come il *Torso del Belvedere*. Mi riferisco alle figure femminili sovrastanti atletici nemici dalle mani legate dietro la schiena nella *Battaglia* di Bertoldo, che Baccio dovette aver agio di vedere nelle raccolte medicee (figg. 2, 3).¹³ Il prigioniero di destra ostenta invece un piglio ed una posa da pugile lisippeo, ed è un bell'esempio delle felici capacità sintetiche dell'artista.

Le vicende delle sepolture dei papi Medici sono state ben chiarite dallo Heikamp e dalla Kleefisch-Jobst¹⁴; comunque, per l'argomento che qui si tratta, è utile chiedersi come Baccio sia venuto a conoscere il progetto Gonzaga di Raffaello. Le possibilità sono molte, data la frequentazione da parte dello scultore dell'ambiente artistico papale, dello stesso Sanzio, e dei personaggi coinvolti, quali il Giovio.¹⁵ Per esempio, l'idea di realizzare un monumento funebre al signore di Mantova entusiasmò il Rustici, maestro di Baccio, e questi mosse il Giovio ad intercedere in favor suo presso il Castiglione. La corrispondenza tra il Giovio, il Rustici ed il Castiglione risale al settembre 1521, momento in cui quest'ultimo menziona il disegno del Sanzio per la tomba.¹⁶ Rammento che, di lì a poco, nel dicembre dello stesso anno, il Bandinelli portò a Leone X morente il modello della sepoltura di Enrico d'Inghilterra, che già citava quell'idea di Raffaello.¹⁷ La tomba Gonzaga passò ad Alfonso Lombardi, ed egli fu poi incaricato da Ippolito de' Medici di lavorare alla sepoltura dei due pontefici fiorentini, prima che il Bandinelli, tramite Lucrezia Salviati, gli succedesse nella commissione.¹⁸ Non è escluso che l'idea di Raffaello circolasse ancora negli anni Trenta proprio in ambito mediceo, vuoi per la ricchezza compositiva vuoi per il riverbero riuscitissimo del pliniano Mausoleo d'Alicarnasso. Anche Antonio da Sangallo il Giovane fu affascinato da quelle forme piramidali, pensandone l'utilizzo per la tomba di Piero de' Medici a Monte Cassino, e dunque per la parte interna della doppia sepoltura di Leone e Clemente. Già il Giovannoni sottolineò come il Sangallo volesse riusare una piramide nella tomba romana sulla scorta dell'opera di Cassino, probabilmente perché Ippolito de' Medici considerava la "forma acquisita alla tradizione della gloriosa casata"¹⁹; se così fosse, il Bandinelli potrebbe essersi trovato al centro di rielaborazioni studiose dell'esempio classico e di quello coevo rappresentato dalla linea Michelangelo-Raffaello. Il risultato fu poi diverso, pur rimanendo l'architettura e le sculture sotto il controllo del Sangallo e di Baccio. Soprattutto i rilievi delle sepolture di Santa Maria sopra Minerva non ebbero soggetto guerresco. Le scene di Francesco I e Carlo V che omaggiano i papi Medici ostentano, come suggerisce la Weil-Garris, il tema della riconciliazione, soprattutto tra papato ed impero, cosa gradita, aggiungerei, a tutta la parte medicea e pure all'imberbe Cosimo, che da Carlo V aveva appena ricevuto l'assenso al titolo ducale.²⁰

La soluzione di un monumento funebre dal carattere virile e cavalleresco, rivisitato attraverso l'esempio classico e quello dei grandi artisti coevi, caratterizza proprio il progetto della tomba fiorentina per Giovanni dalle Bande Nere. Il 2 gennaio 1540 Baccio scriveva da Roma a Cosimo I che Giovanni era "uomo che di virtù è simile a li antichi romani", e che l'opera in suo onore doveva risultare grandiosa, come suggeriva Lucrezia Salviati, sorella di Leone X e nonna del ventunenne duca, altrimenti "si perderebbe la maggiore e la più bela occasione d'onorare la virtù de la guerra". Bartolomeo pensava ad un "basamento quadrato ... ch'ogni faccia abia la sua storia: chè da una parte più onorevole e l'altra povera none starebe bene, cholocandolo in sì bela chiesa e belissima chapela: dov'ò poi usato invenzione di grand'onore, perchè quest'opere perpetue sono di somma gravità, nè si posono tanto chonsiderare, che non bisogni molto più: e chosì



6 Bartolomeo Ammannati, Teti: dettaglio dello scudo. Firenze, Piazza Signoria, Fontana di Nettuno.

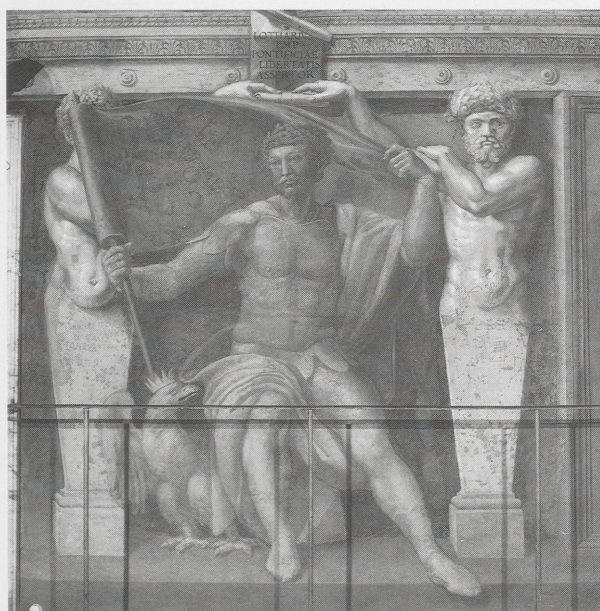
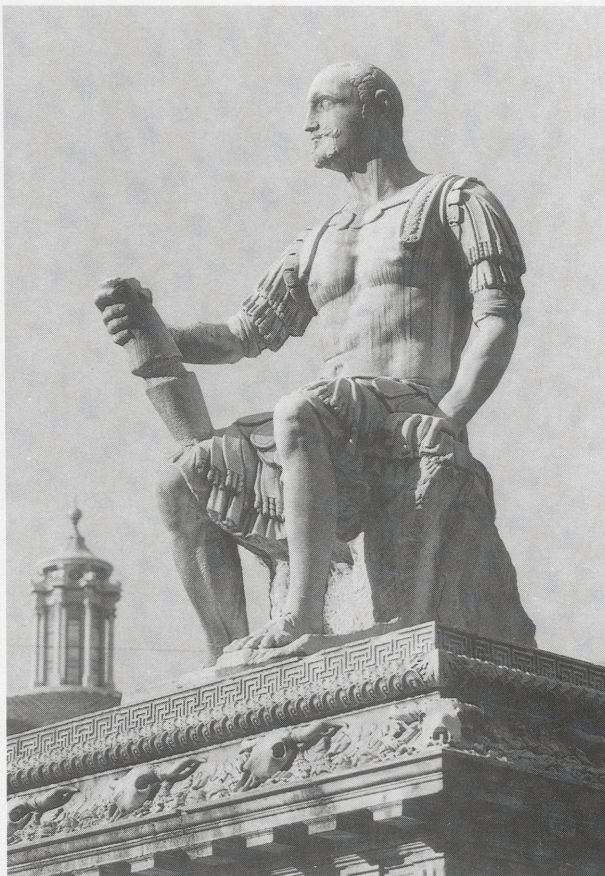


7 Battista Lorenzi, Studio per una battaglia da un foglio con altri studi. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Inv. 531F).

fareno quello che aspeta e desidera tuto 'l mondo". In un altro passaggio della stessa missiva, chiariva la situazione litigiosa di Roma, e di contro la possibilità onorevole di andare in Francia: "Anchora el re chontinovo mi fa solescitare ch'io vada a servirlo; chè li promesi, perchè l'animo mio era diliberato non più lavorare in chotesta tera, per le 'ngiurie e vergogne che m'ano fato: ma le grazie e benignità che m'avete usato, m'à fato in tuto disporre a durare ogni strenua fatica per darvi questa eterna memoria".²¹ A parte l'inespicante costruzione, la lettera è ben congegnata, e testimonia una qualche risolutezza nell'affiancare i grandi committenti. Baccio allude ai rapporti altoloci (la Salviati), alle possibilità internazionali (servire Francesco I), alla sua devozione per il giovane Medici (che lo fa passare sopra le delusioni fiorentine dell'*Ercole e Caco*), alla giustezza dell'invenzione per il sepolcro, di cui chiarisce il carattere militare ed all'antica, con formule che potrebbero essere lette come di prammatica (similitudine Giovanni-eroi Romani, "la virtù de la guerra") ma che sono in relazione con ciò che egli andava progettando. Da disincantato professionista non dimenticava il profitto che gli sarebbe venuto dal trasferimento a Firenze. Qui vedeva possibile un importante ruolo cortese. Alla peggio vi si sarebbe qualificato come traduttore in fiorentino delle grandezze romane, senza pericolo di estenuarsi in confronti diretti con il Buonarroti che sceglieva Roma quale teatro perenne, o magari con artisti meno dotati ma più facili per i committenti. La modernità gli era entrata addosso, e come il concittadino Perin del Vaga davanti a Masaccio, oltre alle lodi di quel capostipite, avrebbe tessuto anche quelle della Roma del Buonarroti 'papale', di Raffaello o di Polidoro.²²

I lati del monumento a Giovanni de' Medici, allora da esser posto nel ricetto della cappella di San Lorenzo detta più tardi del Santissimo Sacramento ottenuta nel 1543 da Antonio di Francesco e Bartolomeo Neroni²³, prevedevano nei primi anni Quaranta l'unico rilievo rimastoci ed altre tre scene, dipoi non messe in opera, o mai finite. Di due storie rimangono i sommari abbozzi, ritrovabili con il Ward e la Cox-Rearick in altrettanti disegni, uno al Christ Church di Oxford e l'altro al Louvre.²⁴ Mentre il foglio parigino, che porta la scritta "della tomba ... Sig.re Giovanni ... 1540", è uno studio di *Quattro figure femminili piangenti* e dovette esser presto accantonato, quello inglese raffigura uno scontro tra armati a cavallo ed a piedi. Dico armati perché è difficile definire soldati questi muscolosi e seminudi guerrieri, che in nulla di preciso alludono alle fortune campali di Giovanni de' Medici, ultima gloria ed onore delle armi italiane (fig. 4). Roger Ward data la carta agli anni Cinquanta, e nota nel disegno riprese da modelli antichi e da altri moderni come Bertoldo, Leonardo, e la *Strage degli Innocenti* dello stesso Baccio, cui sommerei l'intrigante possibilità della citazione dalla perduta zuffa di fanti e cavalieri che Michelangelo aveva progettato nella *Battaglia di Cascina*, e di cui ci rimane l'abbozzo generale in un foglio (fig. 5) del British Museum.²⁵ Per quanto riguarda le riprese del Bandinelli dalla *Battaglia* di Bertoldo, ne trovo conferma nelle mazze ferrate dei cavalieri e nel casco di quello di sinistra. Attributi che imitano le interpretazioni dell'armamento antico visibili nei guerrieri a cavallo di Bertoldo (figg. 3, 4), utilizzati da Bartolomeo a caratterizzare la figura del cavaliere centrale, magari allusiva a Giovanni de' Medici. La composizione della Christ Church sollecita anche un raffronto con la *Conversione di san Paolo*, oggi al Victoria and Albert di Londra, assegnata al Rustici.²⁶ Sotto un'esile conduzione pittorica sta un disegno compatto, che nei nudi enuncia tipi virili dalla muscolatura ancor più forte di quella usuale del Rustici, simile alle figure del nostro foglio di Oxford per la scelta sistematica. Nella tavola londinese lo Zeri scorse "una chiave caratterizzata, accentuata, ipertrofica"²⁷, che potrebbe aver riconosciuto esemplari i successi disegnativi delle idealizzazioni anatomiche del Bandinelli. A detta del Vasari, il Rustici lavorava al suo dipinto intorno al 1525 allorché Baccio, che aveva prodotto i celebrati e romanizzati capolavori grafici della *Strage degli innocenti* e del *Martirio di san Lorenzo*, lo studiò con ammirazione per cimentarsi in un cartone con *Il Battista nel deserto*.²⁸ Mi azzardo, così, a suggerire che il vecchio Rustici abbia caratterizzato i suoi nudi alla maniera del passato allievo, i cui disegni gli erano stati lodati da Leonardo già all'epoca di quell'antico alunnato.²⁹ La parentesi sul dipinto di Londra non è troppo lontana dal nostro tema 'mediceo', perché la tavola testimonia l'affermarsi a Firenze di sintesi tra antico, tradizione fiorentina (Donatello indicato da Leonardo a Baccio come fonte privilegiata), ed esempio contemporaneo, cui il disegno del Bandinelli poteva ora aggiungersi grazie alle fortunatissime incisioni. Negli anni Quaranta il Bandinelli portò, dunque, al duca per la sepoltura di Giovanni de' Medici numerosi disegni di forza retorica consimile alla tavola del Rustici: carte la cui bellezza gli valse quella commessa precedentemente allogata al Tribolo.³⁰ Si sarà trattato d'invenzioni che perseguivano nel costruito e nei vocaboli l'espressione della committenza, cogliendo anche l'apporto viscerale di un particolare momento di crescita del mecenate. Ciò deve aver giustificato nella megalomania dello scultore la continua revisione delle proprie soluzioni, *modus operandi* in un primo tempo affascinante per il giovane duca, poi scontentato dal rovescio di quella stessa medaglia: l'estenuarsi dell'invenzione alla ricerca di un'elevatezza sempre perfettibile, dunque allontanata, e raggiunta dopo troppo lungo travaglio. Comunque ancora nel 1554 — allorché il Cellini era bene in auge e l'opera da finire — Cosimo I non dubitava dei progetti di Baccio, e giudicava una scena di guerra particolarmente consona al monumento paterno. Ce lo immaginiamo però ormai impaziente, preoccupato per il sommarsi dei costi dei tanti cantieri del Bandinelli che rendevano imperfetti i maggiori luoghi della Firenze medicea. Il 12 ottobre 1554 Bartolomeo aveva bisogno di rassicurarlo intorno al "sepolcro del sig. Giovanni ... il quale è del tutto finito, e murato, eccetto che una istoria di molti che si combattono, la quale invenzione tanto piacque a V.E., che

8 Baccio Bandinelli, Monumento a Giovanni dalle Bande Nere. Firenze, Piazza San Lorenzo.

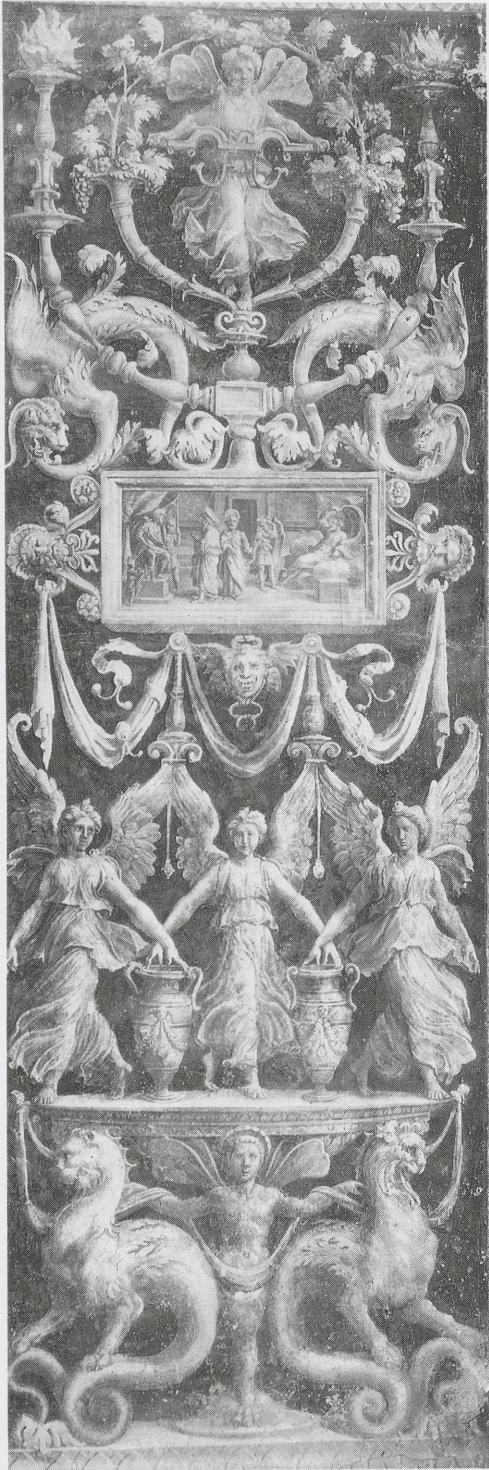


9 Giulio Romano, Lotario. Vaticano, Stanza dell'Incendio.



10 Niccolò della Casa da Baccio Bandinelli, Cosimo de' Medici, duca di Firenze. Parigi, Bibliothèque Nationale.

me la fece fare di marmo, ed è molto innanzi; e di più ci va la statua di detto sig. Giovanni, che V.E. l'ha veduta finita nella mia stanza".³¹ Nonostante l'imprecisione riguardo al grado di finitura della statua del condottiero (terminata e nettata solo nella schiena³²) e la scomparsa del rilievo guerresco, che doveva essere almeno sbizzato in marmo, e non un disegno, come scrive il Ward³³, si deduce che quella storia fosse considerata imprescindibile dal senso del monumento; in più sembra che nel 1554 ormai Cosimo si aspettasse solo due rilievi: quello che orna oggi la base e l'altro con la battaglia, mai finito prima della morte di Baccio, e dunque in ultimo non muratovi perché ancora incompleto.³⁴ Di qui l'importanza del foglio di Oxford, da datare ben prima del 1554, che rimase come punto fermo per gli allievi e la corte, fors'anche per il riverbero d'idee del Buonarroti. Mi sembra di scorgerne un riflesso persino nella *Guerra di Troia* messa in bronzo



11 e 12 Bottega di Raffaello, Sguanci della finestra. Vaticano, Stanza dell'Incendio del Borgo.

dall'Ammannati sullo scudo della *Teti* nella fontana del *Nettuno* (fig. 6), ma soprattutto una matita rossa degli Uffizi (fig. 7), assegnata ragionevolmente dalla Utz a Battista Lorenzi³⁵, reca sul recto due stralci ripresi dalla composizione di Christ Church; assieme vi si vedono libere elaborazioni di Battista per l'*Alfeo ed Aretusa* di New York e la Pittura della tomba di Michelangelo a Santa Croce, che aiutano a collocare lo studio alla metà degli anni Sessanta, oltre la data di morte di Baccio. Il Lorenzi ripete la muscolosa schiena piegata in avanti di un vinto abbattuto, visibile sulla sinistra del foglio di Oxford, e soprattutto l'efficace insieme di cavallo e guerriero sulla destra, giocato sullo scarto fulmineo del collo della bestia a dritta mentre il guerriero si abbassa sui nemici a colpirli a manca. In una fase di affermazione di Battista, l'affetto studioso per una bella soluzione del vecchio maestro fortifica l'impressione che il disegno inglese sia proprio il primo schizzo per l'incompiuto rilievo guerresco del monumento a Giovanni de' Medici, e che da quella veloce ideazione Baccio abbia preparato, oltre qualche altra carta di più accurato disegno, un bozzetto in cera o in terra, ma di eguale composizione, da presentare al duca. Nella lettera del 1554 ciò deve essere già avvenuto, e si parla ormai di un'invenzione scultorea parzialmente lavorata in marmo. Il rilievo citatovi non possiede alcun riferimento al Medici, e lo immagino all'antica come il disegno di Oxford, ad ogni buon conto dedicato a quella "vertù della guerra" fatta già risuonare dal Bandinelli nella lettera a Cosimo del 1540.

Ciò in parte cozza con l'affascinante interpretazione di Henk van Veen che la statua di piazza San Lorenzo rappresenti Giovanni quale *Mars Tranquillus*, per via del troncone di lancia stretto nella destra dal condottiero (fig. 8).³⁶ Non è escluso che Bartolomeo pensasse di completare l'armamento aggiungendovi quei pezzi che facevano impallidire i pedissequi di Michelangelo, o magari parti in rame sbalzato o bronzo dorato con un'anima interna come la clava dell'*Ercole e Caco*.³⁷ Più convincente trovo il riferimento del van Veen ad un evento cavalleresco in cui Giovanni, dopo aver trafitto un soldato spagnolo, ne ebbe la lancia tronca, oppure all'abitudine dei capitani di ventura di usare il troncone dell'asta quale divisa, ricordato dal Francini.³⁸ Mi pare, comunque, che il significato della statua indicato dal van Veen non si allarghi all'intero monumento, di cui il Bandinelli nel *Memoriale* specificò a parziale giustificazione: "il Sepolchro del Sig.re Giovanni suo padre, quale è in S. Lorenzo, la cui base è ridotta a perfetione, ma non la statua, per avere disegnato di metterla in su la piazza di San Lorenzo, ove prima voleva che andassi in una cappella, però bisogna farlo in altra positura, e così imperfetto si conserva nell'Opera."³⁹ Il *Giovanni* seduto sulla propria tomba dipendeva dalle figure assise di Michelangelo in San Lorenzo, ed occhieggiava l'*Alessandro de' Medici* del Vasari, opere sicuramente gradite a Cosimo I. Eppure intorno al 1559, epoca in cui Baccio dettava le proprie memorie, la statua del



13 Baccio Bandinelli, Tomba Bandinelli: dettaglio della base. Firenze, SS. Annunziata.



14 Domenico Ghirlandaio, Camillo. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli.

condottiero era senz'altro da modificare, se non da sostituire con un'effigie differente, magari in piedi ed in armi, o con attributi più fastosi. Penso ai *Re protettori del papato* dipinti seduti ma con belle bandiere ed armi dalla scuola del Sanzio nello zoccolo della Stanza dell'Incendio (fig. 9)⁴⁰, ad effigi stanti simili al *Ferrante Gonzaga* (1557-64) del Leoni a Guastalla, al progetto di Francesco da Sangallo per un monumento equestre a Giovanni con il Medici armato di lunga lancia.⁴¹ In tal guisa gli attributi del personaggio e della casata si sarebbero concentrati nella statua, cosa più consona alla nuova collocazione in piazza voluta dal duca, vincitore egli stesso di tutti i propri nemici dopo la battaglia di Scannagallo del 1554 e la presa di Siena del 1555. Forse tra il 1545 ed il 1555 anche lo stesso Bartolomeo non era più tanto convinto del suo condottiero seduto e se ne disamorò, avendo maggiormente accontentato il duca con l'idea dello spettacolare basamento istoriato.

Del resto, una delle prime cose realizzate da Baccio mentre pensava alla tomba-monumento del condottiero è il *Cosimo* inciso da Niccolò della Casa nel 1544. Opera dal carattere cavalleresco (fig. 10) che, pur posteriore alla vittoria di Montemurlo, potrebbe esser stata confortata dalla fama bellica di Giovanni.⁴² Il giovane duca, voltato di lato a scrutare futuri nemici, porta una corazza moderna ma fantasiosa, istoriata in maniera tanto spericolata e classicheggiante da divenire armamento all'eroica. Ad ornati meramente antichizzanti si somma ostentata, sugli spallacci e sui cosciali, l'allusione alle fatiche d'Ercole. Un tema che il Forster lesse in relazione con l'*Alabardiere* del Pontormo, vedendo nel dipinto il duca ragazzo ed accostandolo al *Cosimo I* del Cellini per la presunta leontè eraclea sullo spallaccio del busto.⁴³ Ma il Berti ha identificato in maniera più consona l'*Alabardiere* del Getty Museum con il meno importante Francesco Guardi, giovane leva delle milizie fiorentine durante l'assedio imperiale⁴⁴; ne deriva che la medaglia sulla berretta del ragazzo, raffigurante Ercole, non può esser precedente simbolico della

nostra incisione. Nella carta di Baccio, allora, personale significato trovo nella testa di Medusa posta sul grande scudo di Cosimo, che non a caso fa il paio con lo sguardo di sbieco, sgranato, oltremodo fiero del duca. Lo scudo si spiega *in primis* con la *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, quando nel capitolo su Perseo, capostipite di tutta la nobiltà antica, se ne elencano gli attributi: “Scutum Palladis accipiendum reor pro prudentia, qua et hostium acta consideramus, et nos ipsos ab eorundem insidiis telisque protegimus.”⁴⁵ Se questa è la spiegazione canonica della testa di Medusa sugli scudi dei guerrieri forti e prudenti, un testo contemporaneo all’incisione ne restituisce il significato fiorentino e ducale. I due attributi di Cosimo, ch  pure lo sguardo va considerato tale, potrebbero essere intesi grazie ai *Ragionamenti sui luoghi difficili di Dante* di Cosimo Bartoli, estimatore del Bandinelli e tra gli ‘iconologi’ del duca.⁴⁶ Si tratta della dotta cornice usata per pubblicare la lezione tenuta presso gli Humidi la domenica 17 dicembre 1542 intorno ad un passo del *Paradiso* (XXIV, 64-66). Pur essendo state stampate una ventina d’anni pi  tardi, le introduzioni dei vari ragionamenti, dedicate in parte all’arte sotto Cosimo I, risalgono a pensieri degli anni Quaranta. Nel secondo ragionamento, il Bartoli ricorda il valore bellico del mito di Perseo e Medusa sulla scorta della chiara tradizione ovidiana e boccacesca: “e che Persio mediante i termini de suoi prudenti consigli la [Medusa] superasse, il che si dimostra ancora per lo scudo di Minerva   di Pallade del quale era armato, che sapete si finge di Cristallo, e che in esso come nello specchio chi guarda bene, vede oltre a se stesso, le cose ancora di fuori; volendo dimostrare che a quei Capitani de gli eserciti; che pensano, e considerano, ed esaminano bene le cose de loro avversarii, riesce facilmente il sapere i segreti di quegli, e sapendogli non solo possono agevolmente difendere se stessi, ma opprimere, e superare i nimici”. Il tutto va inteso nel quadro di una prudenza pratica e difensiva, giacch  il Bartoli spiega a Ludovico de’ Masi che gli chiede delle teste di Medusa: “che vuol dire che sempre nelle statue,   nelle pitture antiche ella guarda cosi con gli occhi accigliati, e feroci, inverso una delle Bande? ... Io credo, che e’ faccessino questo per mostrare, che le persone prudenti rare volte possono essere ingannate, percioche sguardando il pi  delle volte in questa maniera in verso delle altre, considerando piu con la mente, che con gli occhi delle azzioni di quelle, le spaventano; come che elle habbino sempre l’animo molto diverso da quello, che esse mostrano ne gli occhi”.⁴⁷



15 Benvenuto Cellini, Cosimo de’ Medici, duca di Firenze: dettaglio dello spallaccio. Firenze, Bargello.

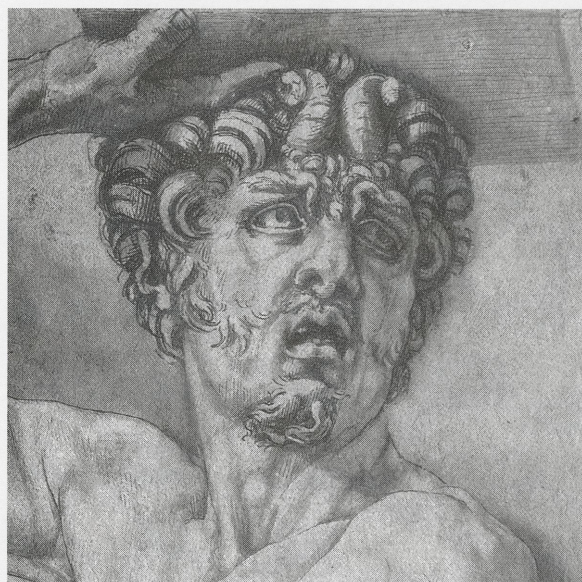


16 Benvenuto Cellini, Cosimo de' Medici, duca di Firenze. Firenze, Bargello.

Dal punto di vista compositivo, gli ornati che istoriano l'armamento ducale hanno un impaginato ed una vitalità sinistra, da grottesca. Oltre al rigore simbolico di cui dirò, vi sono licenze da *pictura somnium* che anche qui fanno nascere mostri ed ibridi, benché con una qualche pulizia. Ciò non invita a significativi confronti con vere armature coeve quali quelle dei Negrolì⁴⁸, seppur presenti al Bandinelli. Nelle figurine chimeriche della corazza Baccio ammicca piuttosto agli ornati fantasiosi delle Stanze Vaticane, agli sguanci delle finestre nella sala con l'*Incendio di Borgo* dipinti a chiaroscuro forse da Polidoro⁴⁹, e citati anche più tardi per i mostri alati con teste di leone che il Bandinelli da grande antiquario porrà sulla propria tomba



17 Baccio Bandinelli, Progetto per il monumento ad Andrea Doria. New York, Cooper-Hewitt Museum.



18 Benvenuto Cellini, Satiro per la porta di Fontainebleau (dettaglio). Washington, National Gallery of Art (Inv. 1938-88-1741).

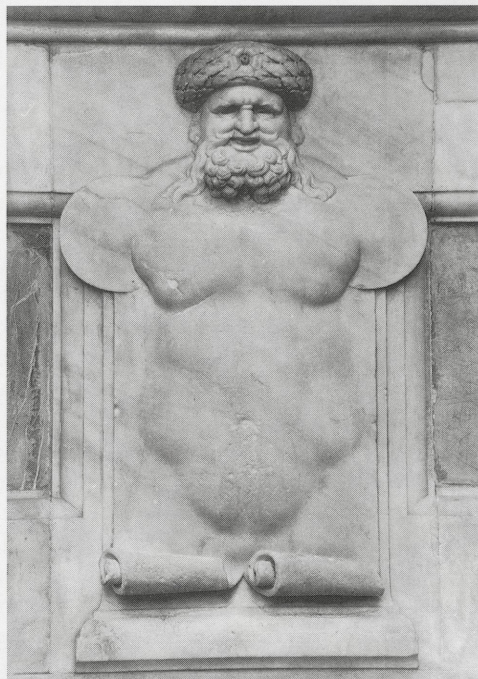


19 Perino del Vaga, Zoccolo della Disputa del Sacramento. Vaticano, Stanza della Disputa del Sacramento.

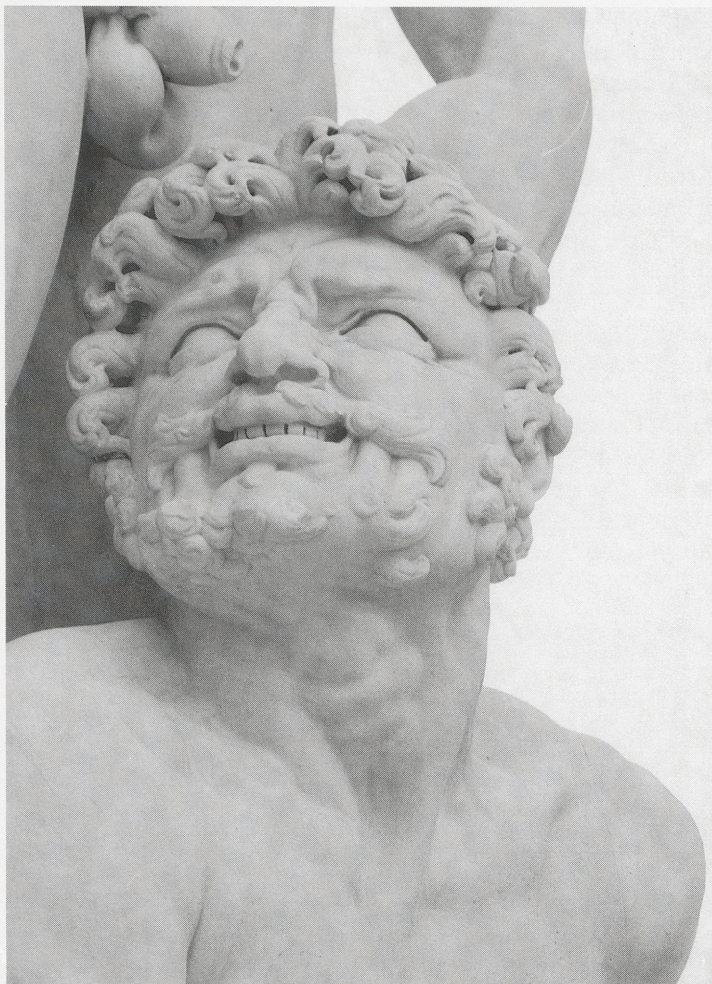
all'Annunziata nel 1559 (figg. 11-13).⁵⁰ Sui ginocchietti dell'armatura del Medici si va oltre scendendo nel geroglifico, ed inventando la testa di una bestia — quasi un mostroso pipistrello — dalle corna d'ariete ritorte ed allungate, che escono dai limiti della protezione e s'attorcigliano decorativamente su per i cosciali, ad inquadrare le figurine d'Ercole.

Dicevo dei riferimenti al Quattrocento fiorentino nei disegni di Baccio per queste commesse, e ne ritrovo altri anche nel ritratto di Cosimo. Lo sguardo magnetico, l'armatura ibrida, l'esagerata posa del duca a gambe divaricate, con un braccio appoggiato sul fianco e l'altro che regge una svelta asta di legno, non si rifà al Pontormo ma è sintesi tra il *San Giorgio* di Donatello ed il *Camillo* vessillifero del Ghirlandaio dal ciclo con *Uomini Illustri della Roma Repubblicana* a Palazzo Vecchio (figg. 10, 14). La storia di Camillo era gradita ai Medici ed a Cosimo, che al trionfo dell'eroe fece dedicare gli affreschi 'alla romana' di Francesco Salviati nell'Udienza, finita intorno allo stesso 1544. Le pitture vagamente polidoresche del Salviati, in contatto con il Bandinelli e pure allievo dello stesso in gioventù⁵¹, esprimono bene il gusto antiquario e 'papale' di Cosimo negli anni in cui egli si considerava secondo duca della Repubblica fiorentina. Camillo è il condottiero che allontana dalla propria città la guerra e la minaccia dei barbari; poteva essere ben collegato ad una tradizione civica locale già incarnata negli *Eroi* del Ghirlandaio nella prospiciente Sala dei Gigli, e non venir letto in opposizione ad essa come invece indica lo Hirthe.⁵²

Le fatiche d'Ercole inventate da Bartolomeo per l'armatura del Medici nel 1544, a soli sette anni dall'inizio del governo di Cosimo, vanno contestualizzate a quel momento. Saranno da leggere insieme al cartiglio, appeso ad un anello mediceo e scritto sulla leontè, segno di Ercole. La pelle di leone ci indica la forma dello stato fiorentino, allora intermedio tra un vero principato e la presenza di un capo mediceo, gonfaloniere perpetuo per la repubblica, formula congegnata per Alessandro e poi passata tra le mani più accorte di Cosimo: COSMUS MEDICES FLORENTIAE DUX. II. (fig. 10).⁵³ La leontè quale insegna sembra anticipare le frasi nazionalistiche del Giambullari ne *Il Gello* del 1546, dove si considerano Ercole fondatore di Firenze ed il leone segno dell'Arno e di Firenze, come anche il Bartoli, più pacatamente, ribadisce nel citato ragionamento: "il significato della testa del Leone ... ella è la insegna antica della città nostra".⁵⁴ In questa temperie, il riferimento ad Ercole è antichizzante, ma si congiunge simbolicamente alla tradizione della repubblica fiorentina che portava nel sigillo il segno del semidio con il motto HERCULEA CLAVA DOMAT FLORENCIA PRAVA.⁵⁵ Nonostante la clava non appaia tra i molti attributi guerreschi del duca-duce, vi spiccano un turcasso di frecce dietro lo scudo e soprattutto l'arco, legato sontuosamente da una sciarpa svolazzante al grande fascio che allude forse alla *concordia* portata dal *dux*. È l'arco di Ercole, secondo Ovidio attributo dell'eroe di Tirinto con la pelle di leone, arma annientatrice di mostri come Gerione o i centauri, lasciata all'umano Filottete, colui che affidò il corpo del semidio al fuoco.⁵⁶ Dunque Cosimo, duce e vessillifero dell'eraclea insegna fiorentina, con la prudenza e la vigilanza, simboleggiata dallo scudo di Medusa e dallo sguardo accigliato ed inquisitorio, riunisce attorno a sé le forze dello stato ed allontana i nemici di Firenze, pronto a colpirli con la potenza di Ercole. L'accostamento tra le figure di Ercole e di Medusa rimane nella mitologia. Perseo, vincitore della mostruosa Gorgone, non solo è nonno del padre umano di Ercole Anfitrione, ma è anche fratello dell'eroe giacché entrambi furono generati da Giove. Più tangibilmente l'unione dei due miti è realizzata nell'incisione proprio sull'elmo di Cosimo, che reca per la celata le lotte di Ercole e, nella breve visiera, una banda ininterrotta di teste di Medusa.



20 Baccio Bandinelli, Termine della base dell'Ercole e Caco. Firenze, Piazza Signoria.



21 Baccio Bandinelli, Testa del Caco.
Firenze, Piazza Signoria.

Se pare impossibile intendere le figurine sui fiancali frastagliati, dall'aspetto vagamente 'astrologico', è pure arduo comprendere l'asticella lignea retta dal duca, posta sotto l'insegna che spiega il ruolo politico e principesco di Cosimo. La ritroviamo in raffigurazioni di Giove quali il *Quos Ego* di Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello o di Giulio Romano; e mi sovviene che, una ventina d'anni dopo, il Cartari spieghi come Giove spesso sia raffigurato con il fulmine in una mano ed un'asta nell'altra "per mostrare la stabilità del governo della Divina Provvidenza", e come "in alcune medaglie pure antiche di Antonino Pio, e di Gordiano sta Giove nudo, e in piedi, e hà l'hasta nella destra, e il fulmine nella sinistra con lettere, che dicono: Giove Statore; che ei fù così chiamato in certo tempio a lui fatto da Romulo, perche a suoi preghi fermò i soldati Romani, e fattigli voltar fronte gli fece star saldi già una volta, che combattendo con gli Sabini si erano messi in fuga".⁵⁷ Un attributo divino legato a vicende militari romane, impiegato sulle medaglie imperiali a sottolineare la saldezza del governo e dei duci, che non contraddirebbe il cartiglio dedicato a Cosimo come capo di Firenze. Sulla corazza, in basso sopra la panziera, sta poi un altro riferimento a Giove ed Ercole. Si vede infatti un'aquila ad ali spiegate, segno del dio che porterà il proprio figlio tra gli immortali dell'Olimpo.⁵⁸

Dunque, nel *Cosimo* il riferimento a Medusa non è mera citazione dalla ritrattistica imperiale romana come prospetta il Forster.⁵⁹ Si collega piuttosto ad un'immagine bellica riferita anche dal Boccaccio, integrabile con la simbologia eraclea e familiare ribadita alla città sin dal Quattrocento e di nuovo al tempo del protetto di Clemente VII, duca Alessandro. Esiste anche un altro rapporto con l'epoca di Alessandro. Mi riferisco al famoso *Alessandro I* del Vasari, dove il pittore cita pure gli Atlanti dell'*Ercole* di Baccio interpretandoli come i "popoli" guidati dal primo duca.⁶⁰ Di Alessandro — "armato tutto dal capo e mani in fuori, volendo mostrare esser parato per amore della patria a ogni difensione pubblica e particolare" — il Vasari voleva metter in luce, come ha sottolineato il Forster, il ruolo "da principe e capitano".⁶¹ Un ruolo che si attagliava meglio a Cosimo nel 1544, sia per linea dinastica essendo figlio di Giovanni dalle Bande Nere, sia grazie alla vittoria di Montemurlo sui fuoriusciti, pur se condotta da Otto di Montauto. Difatti, nessun dei due principi e capitani poteva vantare una vera fama guerriera, cosa importante in un'epoca in cui Francesco I di Francia e Carlo V si portarono al campo di Pavia. Unica gloria bellica dei Medici rimaneva, isolato ed irraggiungibile, Giovanni dalle Bande Nere, la cui *vis* marziale poteva e doveva essere celebrata in effigie. Per ciò, la carta di Baccio se da un lato assume valenze politiche legate alla difesa dello stato da parte del nuovo duca, dall'altro contiene una forza cavalleresca retaggio del mito paterno nonché adatta ed adattabile al monumento per San Lorenzo.



22 Donatello, David. Firenze, Bargello.

23 Baccio Bandinelli, Ercole e Caco. Firenze, Piazza Signoria.



Precisò l'Heikamp⁶² che l'incisione del Bandinelli mosse l'emulazione del Cellini nel grande *Cosimo de' Medici* di bronzo (fig. 16). Il duca è vestito di una corazza da parata dagli ornamenti più larghi rispetto alla carta di Bartolomeo, ma non meno variati con toson d'oro, teste d'aquila, arpie, buccine, la testa ferina e capelluta sopra lo spallaccio (fig. 15). Nel busto ritorna la terribilità dello sguardo del duca, rubata al Bandinelli e dato iperrealistico, comunque meno significante dell'invenzione grafica di Baccio. Ed un'attenzione più alla decorazione antica che al simbolo si vede nella testa alata dai capelli fattisi ghirlanda al centro del petto di Cosimo, incrocio tra una Medusa e l'effigie poco apotropaica di un genio classico. Anche il significato sotteso alla decorazione dello spallaccio non è del tutto chiaro. Per il Meller, il Forster ed il Pope-Hennessy raffigurerebbe una testa di leone con le corna di capricorno:⁶³ concettosa allusione, con la protome leonina che ferma il mantello del duca sopra la stessa spalla, ad Ercole. Eppure, lo spallaccio pare ornato da una testa cornuta e selvaggia di mostro, sorta di satiro che svela i denti aguzzi della belva sotto baffi e barba virili. Un muso mezzo umano e mezzo bestiale, dal carattere belluino, poco parente del mito di Ercole sull'incisione di Baccio, come proposto dal Forster, e semmai parallelo a ricerche su teste ferine per decorazioni di monumenti quale quella che spicca su un foglio del Bandinelli (fig. 17) al Cooper-Hewitt di New York.⁶⁴ Nello spallaccio maggior vicinanza vedo con le testine grottesche ornanti il prodigioso *thorax* bronzeo, e soprattutto con il disegno del *Satiro* di Fontainebleau: per le corna caprine ritorte, il sopracciglio aggrottato, gli zigomi accentuati, il naso becero a patata dalle narici dilatate, e lo sguardo semibestiale (figg. 15, 18). Chi è affezionato all'interpretazione leonina dello spallaccio può meditare sul confronto tra quello e la vera testina di leone che gli sta sopra, ove si coglie la distanza tra occhi felini ed altri quasi umani, tra una frogia ed un naso, tra un barba che sale a caratterizzare lo zigomo di una creatura ferina ed una criniera. Lo spallaccio ed il *Satiro* per Fontainebleau dipendono probabilmente da studi romani, in una cultura tra l'antiquaria di Raffaello e la sua eredità passata risolutamente in Giulio Romano, Polidoro e Perin del Vaga; anzi si può inserirli in un'evoluzione coeva della percezione della decorazione antica richiamando il famoso disegno di Giulio a Chatsworth per un *Bacile con vortice d'acqua* del 1542, o le parti decorative delle Stanze Vaticane, nei termini e nelle teste mostruose di satiri barbati dai ghigni feroci dipinti ai primi anni Quaranta da Perino sotto la *Disputa del Sacramento*, la *Scuola d'Atene* o l'*Incendio di Borgo* (fig. 19).⁶⁵ Alla stessa cultura decorativa, facente capo a Giulio Romano — amico del Cellini ed impegnatosi in tipologie silvane o grottesche anche nella Mantova gonzaghese visitata da Benvenuto — si era già rifatto anche il Bandinelli. Cito il disegno del Cooper-Hewitt ed i Termini dell'*Ercole e Caco*, che mutuano da quelli di Giulio nella Stanza dell'*Incendio* il singolare copricapo a corona di foglie (figg. 17, 9, 20, 19).⁶⁶ Ad ogni buon conto ricerche su tipologie che avessero del ferino o del selvaggio portavano a confronti inevitabili con il Caco di Baccio, che restituiva un pregevole esempio di essere subumano dal muso becero e pericoloso (figg. 21, 15, 18). Inoltre, il satiro dello spallaccio e tutta la parte della spalla del busto sono, dal punto di vista tecnico, un *tour de force* di diverse materie rese con illusionismo e perizia. Passaggi difficili tra variate parti metalliche ed il naturalismo del satiro: con i peli che scendono tra la superficie loricata sottostante, in una difficoltà che pretende raffronto con invenzioni di Donatello. Penso alla parte bassa del *David* bronzeo: nei pezzi di bravura della testa mozza del gigante ed orrendo Golia, la cui acconciatura davanti si mescola al metallo, o alla parte tergale della testa del filisteo coperta interamente da un elmo loricato, messo a contrastare con la leggera piuma che esce dal medesimo cimiero, e che guida l'occhio sulla carne tenera del giovane (figg. 15, 22).

Il Pope-Hennessy a ragione ipotizza nel *Cosimo* reminiscenze delle perdute opere francesi di Benvenuto, il gigantesco *Marte* ed il busto colossale di *Giulio Cesare*⁶⁷, cui ora aggiungo il *Satiro* di Fontainebleau, che forse ci aiuta anche a comprendere il senso dell'ornato per lo

spallaccio. Dei termini in bronzo per la porta di Fontainebleau, il Cellini dichiara il senso apotropaico, descrivendo la figura del disegno: “innelatro braccio aveva un grosso bastone, con la sua testa ardito e fiero, qual mostrava spavento a’ riguardanti”. Il carattere ibrido dell’invenzione ne attesta la felicità risolutiva: “Se bene dico satiri, questi non avevano altro di satiro che certe piccole cornetta e la testa caprina: tutto il resto era umana forma”.⁶⁸ Quasi come il Caco di Baccio dove solo la testa selvatica esprime il significato di mostro, ed il rimanente, torso gambe e genitali, è del tutto umano (fig. 23).

Il busto del duca faceva paura: sicuramente impressionava nella sua visione complessiva, non tanto per espressività, azione o veridicità della testa, quanto per volontà iperrealistica. Per caricare il carattere accigliato del Medici, Benvenuto utilizzò anche delle pupille smaltate, oggi perdute, come puntualizzato dall’Heikamp.⁶⁹ Un accorgimento neoellenistico che ricorda i materiali estranei al marmo usati da Baccio sulla scorta della spada dorata del *San Giorgio* di Donatello (la lira dell’*Orfeo*, la clava dell’*Ercole*), ma che li travalica per violenza, teatralità e sfarzo. Sul piano dello sfarzo di origine antiquaria, i lavori dell’Alari Bonacolsi, certamente più sereni ma impressionanti nella perizia del bronzo, nella ricchezza delle dorature, saranno stati ammirati dall’orefice Cellini a Mantova, quando lavorava con “mastro Nicolò milanese, il quale era orefice del duca di detta Mantova”.⁷⁰

Il riferimento, o l’analogia, con cose romane per queste opere dei due scultori va inteso come garanzia di aderenza ai pregi indiscussi dell’arte del Sanzio e dei suoi geniali collaboratori, riattualizzandoli nel contesto ducale. Sono dunque lemmi di nuova rielaborazione, voci cortesi dell’arte di prestigio sollecitata dal Medici per arricchire la parlata locale, fondamentalmente donatelliana. Nel fondere assieme in personali e specifiche sillogi, nell’assumere passando dall’affresco alla scultura si perdono ovviamente le differenze tra i campioni della pittura postraffaellesca, e viene restituita invece la misura della libertà degli scultori. Giulio, Polidoro o Perino affascinavano cioè per la capacità affabulatoria dei ricchi risalti, l’architettura narrativa di



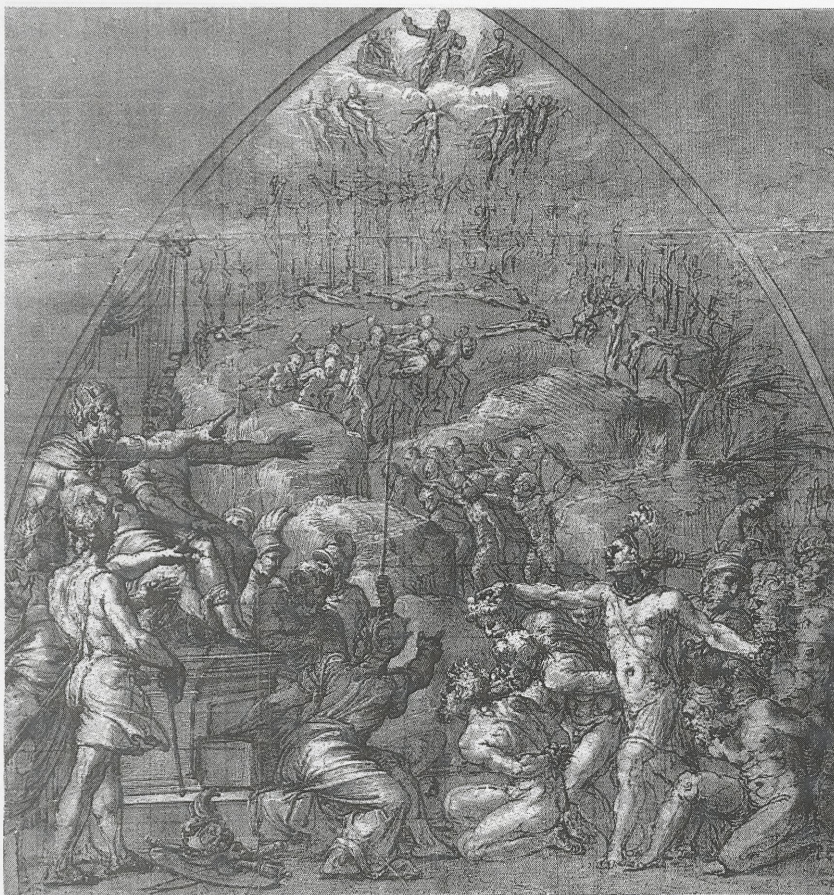
24 Polidoro da Caravaggio, Trofei militari. San Pietroburgo, Ermitage.



25 Baccio Bandinelli, Rilievo del monumento a Giovanni dalle Bande Nere. Firenze, Piazza San Lorenzo.



26 Dal Fregio di Casa Milesi con il Ratto delle Sabine di Polidoro da Caravaggio e Maturino. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Inv. 1265-S).



27 Perino del Vaga,
Studio per il Martirio
dei Diecimila. Vienna,
Albertina (Inv. 2933).



28 Baccio Bandinelli, Dettaglio della Strage degli Innocenti.
Firenze, collezione privata.

grandi insiemi trasformabili in memorie interpretate tanto da divenire campo di battaglia tra i due artisti, e che non valgono solo nel quadro mnemonico della cosiddetta maniera. Difatti, arricchiscono di sprezzatura un sistema che è ad un passo da scadere nel purismo del rimando a pochi titanici esempi plastici (Ghiberti, Donatello, Michelangelo giovane). Salva poi la turbolenza della fantasia di entrambi gli scultori, dove l'ottimismo, l'autostima e la nuova valenza di arte cesarea allontanano l'involuzione e l'aridità. È proprio il contesto ducale di Firenze a rendere moderne le invenzioni per la corte, dando ad esse possibilità di adeguata espressione. Questo non conferisce ad ogni opera la valenza di un simbolo, ed anzi la preoccupazione è essenzialmente quella di un bell'ornato principesco. Semplicemente decorativo è per esempio l'inserimento della testa di Medusa tra i minuti decori delle piccole metope nel *Monumento a Giovanni dalle Bande Nere*, ma avvicinabile linguisticamente al gorgoneio dello scudo di Cosimo I nell'incisione del 1544; insieme al descritto casco ducale, essi potrebbero avere comuni ascendenze nei maestosi trofei militari di Polidoro nelle dimore Ricci o Milesi (figg. 10, 24).

Difatti, come indica il Francini, tutta l'architettura del monumento si riallaccia a dettati albertiani risentendo però del classicismo romano, con un colto risultato, per nulla scaduto dalla rimozione dalla Cappella Neroni nel 1620, allorquando la base fu grezzamente smontata e rimontata in piazza San Lorenzo.⁷¹ Anche nell'unica storia finita del monumento (fig. 25), pur se crudamente trasformata in scena da arco trionfale, Bartolomeo dimostra tale moderna, comunicativa avvedutezza, e lo sguardo si rivolge alla pittura di Polidoro e di Perino. Oltremodo vi vedo basilare il Caldara, la cui interpretazione sontuosa dell'antiquaria, sotto la calcolata retorica classicheggiante, palesava un'ardita fantasia ed una certa violenza disegnativa che potevano piacere molto a Baccio. Nella fattispecie, il giovane che cinge la donna a sinistra è temperato su cose antiche quali il Pasquino, o sarcofagi come quello degli Uffizi con *Castore e Polluce che rapiscono le Leucippidi*⁷²; tuttavia, proprio quel brano del Bandinelli attiene al modo suo di studiare come altri si accostino all'antichità per fare il proprio, e mi conduce al fregio monocromo di Casa Milesi, dunque di tecnica favorevole per uno scultore alla ricerca di suggerimenti con cui aggiustare l'antico. In quel capolavoro decorativo di Polidoro e del fiorentino Maturino stava, al secondo piano della facciata, il celebre riquadro con il *Ratto delle sabine*, dove protagonista stante è un soldato romano che solleva in aria una formosa sabina (fig. 26): stralcio⁷³ riprodotto da tanti tra cui Perino. Nella parte destra della storia con un duce cui vengono condotti prigionieri, oltre alle analogie con il *Trionfo di Camillo* del Salviati già notate dalla Cheney⁷⁴, vedo dipendenza da quelle cose di Perino interpretabili come tensione verso una nuova risolutezza capace d'innovare la temperie fiorentina. Ciò andrà ulteriormente considerato, ma a mio giudizio vi si scorgono echi del *Martirio dei Diecimila* studiato nel 1522-23 per il chiostro della chiesa fiorentina della Confraternita dei Martiri di Camaldoli, oggi conosciuto tramite il foglio di Vienna (fig. 27) preparatorio a quel cartone stralodato dal Vasari nelle attitudini patetiche dei prigionieri, l'abbigliamento fastoso dei vincitori, la ricchezza delle armi "fatte con tutta quella copia di bellissimi ornamenti che più si possa fare ed imitare ed aggiugnere all'antico":⁷⁵ caratteristiche che ritroviamo giustappunto in quest'opera di Baccio. Va supposto che il Bandinelli abbia visto il cartone (considerato il più bell'esempio moderno dopo la *Battaglia di Cascina*) se non negli anni Venti tramite l'orefice Giovanni di Goro amico suo cui Perino lo regalò, negli anni Trenta quando l'altro grande amico di Baccio il Piloto lo ereditò per esporlo nella propria abitazione fino al 1536 "mostrandolo volentieri a ogni persona d'ingegno come cosa rarissima".⁷⁶ Naturalmente nel rilievo di San Lorenzo tornano vieppiù elementi del vocabolario bandinelliano notati già nei disegni di Madrid e di Oxford, e che servono come magnifico collante autocelebrativo, in special modo didattico se, come credo, anche qui Bartolomeo si fece aiutare dalla bottega. Soprattutto l'atletico milite dalla testa calva alla Rustici riporta di schiena il forte brano centrale della *Strage degli Innocenti* con un carnefice erculeo che strappa un bambino alla madre (figg. 25, 28).⁷⁷

Il bronzo si prestava ancor meglio agli effetti pittorici, ad eleganti assunzioni dai fatti artistici romani che bene illudessero di grandezze classiche pure nelle storie cristiane. Il *Sacrificio* dipinto a finto bronzo da Perino nel basamento della *Disputa del Sacramento*, o addirittura la simile e più antica invenzione di Giulio Romano per la Sala dei Venti a Mantova⁷⁸, sono fondamento piacevole per abbondanza ed antichità al *Sacrificio di Noè* a penna ed inchiostro marrone oggi a Chatsworth (figg. 29, 19). Il disegno di Baccio, pubblicato dal Bean e dal Ward, dovrebbe risalire agli ultimi anni Quaranta, inizio del rinnovamento cosimiano di Santa Maria del Fiore e potrebbe essere, nonostante la giusta obbiezione dell'Heikamp sulla sua costruzione verticale, pensiero per le storie bronzee del Vecchio Testamento per il Coro del Duomo, poi mai realizzate.⁷⁹ Significative le variazioni su codesti inizi apportate dal Bandinelli. Egli torna verso il *Sacrificio di Noè* di Michelangelo, fonte di Giulio e di Perino, e vi innesta le proprie cifre nei nudi barbuti (sempre in relazione con i carnefici della succitata *Strage degli Innocenti*) che tirano a forza un capro verso l'ara, la serva che sostituisce il portafascine inginocchiato di Perino, la drammaticità quasi quattrocentesca dell'orante a mani giunte a destra, l'espressione laocoontica di Noè; si noti il muscoloso portatore a destra tratto, con leggeri cambiamenti, dall'eguale figura nel *Martirio di san Lorenzo*, a sua volta rielaborata dal nudo che porta le proprie masserizie nel *Diluvio* del Buonarroti.



29 Baccio Bandinelli, *Sacrificio di Noè*. Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. 31).



30 Benvenuto Cellini, *Liberazione di Andromeda*. Firenze, Bargello.



31 Lorenzo Ghiberti, *Arresto di Cristo*. Firenze, Battistero, Porta Nord.



32 Perino del Vaga, Attraversamento del Mar Rosso. Firenze, Uffizi.



33 Perino del Vaga, Giustizia di Zaleuco. Firenze, Uffizi.



34 Polidoro da Caravaggio, Storie di s. Maria Maddalena (dettaglio). Roma, San Silvestro al Quirinale.

Nei medesimi anni, un'altra invenzione per Cosimo I possiede carattere cavalleresco e romano, dallo Hirthe messo in relazione con la Sala delle Udienze del Salviati.⁸⁰ Mi riferisco alla *Liberazione d'Andromeda* (fig. 30), finita per la Loggia della Signoria nel 1554, in piena contemporaneità con i lavori del Bandinelli al *Giovanni delle Bande Nere*. E se la vaga analogia con le pitture del Salviati potrebbe attenere alle preferenze di Cosimo I, per l'analisi della lingua del Cellini ritrovo qui il principio, già visto nel Bandinelli, di ammodernare l'espressione fiorentina attraverso le grandi novità pittoriche romane. Ma andiamo con ordine, non potendoci esimere da un riesame globale del rilievo. Nel bronzo spicca una zuffa di cavalieri alla Rustici, mentre tra una selva di picche ed alabarde si stagliano edifici classicheggianti (un porticato, un obelisco, una costruzione a pianta centrale) e più sfumata la merlatura di una cinta muraria. Il Pope-Hennessy ha colto il carattere complicato di quei brani ed in particolare della lotta di cavalieri, intesa quale mero riferimento stilistico alla linea Leonardo-Rustici.⁸¹ Quella parte del rilievo è in effetti poco riuscita per chiarezza di significati, invero confusi dalla smania di Benvenuto di comprimere nell'intera storia due episodi nonché riferimenti artistici possibilmente graditi a Cosimo I. Vi annovero il donatellismo delle teste degli etiopi, arricchito di accezioni moderne quali la zucca calva di un poderoso spettatore volta alla maniera del Rustici, e soprattutto del Bandinelli; come pure non lontana dal lessico di Baccio è la figura di Cefeo, padre di Andromeda. Il barbuto e velato vecchio ha un aspetto profetico che fa pensare al primo gruppo di rilievi del Bandinelli per il Coro di Santa Maria del Fiore, finiti nel 1555 ma in lavorazione da qualche tempo⁸²; in più richiama le figure di Perino nel citato *Sacrificio* nonché il telamone *capite velato* che l'inquadra a sinistra (fig. 19). E forse l'*Andromeda* contiene pure, nel fare concettoso, l'ambizione polemica del Cellini di dimostrarsi capace di affiancare Baccio in Duomo: cosa per cui Benvenuto cominciò a brigare già a metà dei lavori del *Perseo* nel 1549, e che lo stesso Cosimo auspicò a seguito della favorevole riuscita del grande bronzo.⁸³ In quegli anni, Benvenuto dovette illudersi che bastasse additare al duca la possibilità di una via personale alla cultura fiorentino-romana, fino ad allora presentata dal Bandinelli come proprio patrimonio. Di qui nacquero i riferimenti ai grandi bronzi di Donatello, resi per altro necessari dal confron-

to sotto le arcate della Loggia della Signoria con la *Giuditta*, come pure il donatellismo-michelangiologismo del grande *Perseo*⁸⁴, o gli aggiornamenti sullo stile romano di cui dirò appresso. Il Cellini non comprendeva, però, che le sue dimostrazioni erudite e critiche, urtando contro un sistema protoaccademico ed un'affinità stabilita tra il principe e l'altro artista, non riuscivano a scalzare l'avversario da quel ruolo egemone. L'ulteriore possibilità offertagli dall'eccezionale risultato del *Perseo* lo inseriva certamente nel rinnovamento artistico che Cosimo sognava per la cattedrale fino dal 1540, ma la proposta fattagli dal Medici era sempre di dipendere per l'invenzione di rilievi bronzei da precisi disegni di Baccio. L'aver creato un rilievo così bello come l'*Andromeda*, trovando pure il modo di comporvi una brillante e larvata critica ai modi del Bandinelli, è prova luminosa della singolare perizia scultorea del Cellini nel bronzo. Eppure Cosimo non gli dette possibilità d'inventare storie per il Coro senza il supporto grafico e compositivo di Baccio. Difatti, la ficcante replica del Bandinelli riguardo alla collaborazione con il Cellini è relativa al 'disegno' dei rilievi in senso progettuale e compositivo: "se queste istorie non le fa uno valente disegnatore, la Chiesa e questa età sarà bruttissima memoria per l'eccellentissimo paragone, ch'è Benvenuto è molto più atto a rinettare simili storie che a farle da sé, come in verità si vede per le sue figure, che, posto sieno piccole, usa farle piene d'errori, ed enne causa il non avere alcuno disegno".⁸⁵ Si tratta di un'iperbole incalzante di Bartolomeo, ma va rammentato che il Cellini dovette aspettare la morte del rivale nel 1560 per sperare di aver mano libera nei rilievi bronzei del Coro, riuscendo a nulla nelle opere collaterali, più autonome, dei pergami e delle porte della cattedrale. Viene, allora, da chiedersi se anche il duca scorgesse nell'*Andromeda* una certa macchinosità nella stesura della storia, o delle storie, che si volevano raffigurare sotto la Loggia della Signoria. Una diversità compositiva troppo alta con i più calibrati disegni di Baccio, che induceva a salvare la regia bandinelliana del Coro pur volendo sommarvi le brillanzze tecniche del Cellini nel bronzo.



35 Ricostruzione delle Storie di Perseo dal Casino del Bufalo di Polidoro da Caravaggio. Da E. Maccari, Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case, Roma 1876, tav. 5.

Precedente fiorentino, e mediceo, di una collaborazione tra artefici usi a diversi campi della scultura si trovava nella stessa carriera del Bandinelli. Penso all'*Orfeo* di Palazzo Medici, con la base realizzata dall'«esperto» di ornati Benedetto da Rovezzano. La Weil-Garris rimarca come il Vasari, pur assegnando la base dell'*Orfeo* a Benedetto, colpevolizzasse Baccio per il progetto dell'opera, dove proprio lui non avrebbe tenuto da conto l'esempio della più svelta base di Desiderio per il *David* di Donatello. A ragione la Weil-Garris nota la somiglianza tra la base dell'*Orfeo* con soluzioni simili di Bartolomeo⁸⁶, che in effetti fanno pensare ad un disegno bandinelliano dietro il plinto scolpito ed «interpretato» da Benedetto. Data l'importanza della base dell'*Orfeo* per quella del *Perseo*, ci si potrebbe spingere a considerare la soluzione leggera di quest'ultima quale ennesima reazione critica alle idee bandinelliane, e dimostrazione d'ossequio donatelliano. In più, Benvenuto si affannò in invenzioni per l'opera di piazza della Signoria volendo dimostrare di saper fare da solo, per via di una sontuosa invenzione generale ed attraverso magnifiche parti. Nella lettera del 1561 al segretario ducale Concini, egli rammenta: «il mio Illustrissimo Duca mi commise, che io gli facessi una Statua di un Perseo di grandezza di tre braccia, colla testa di Medusa in mano, e non altro. Io la feci di cinque braccia con la detta testa in mano, e di più con il corpo tuto di Medusa sotto i piedi; e gli feci quella gran basa di marmo con il Giove, e Mercurio, e Danae, e il Bambino e Minerva, e di più la Storia di Adromeda, si come si vede».⁸⁷ In realtà, anche il lavoro della base fu eseguito, pur secondo il disegno di Benvenuto, dallo specialista di lavori difficili Francesco Ferrucci del Tadda, più sicuro del Cellini in lavori «ad intaglio» nel duro marmo, e vi fu d'aiuto pure il giovane Tedrode.⁸⁸ Il Pope-Hennessy giustamente lesse nella lettera dello scultore la spiegazione delle famose frasi della *Vita*, dove Cosimo I chiede a Benvenuto «per una prima opera, solo un Perseo».⁸⁹ Mi pare che ciò ridimensioni la possibilità di significati politici riposti nel rilievo e voluti dal duca, cui interessava la figura di un eroe o la storia antica di un vincitore di mostri, di un portatore di pace, quale egli stesso voleva apparire.⁹⁰ Dunque l'intera invenzione della base e della *Liberazione d'Andromeda* si deve al Cellini, aiutato dall'amico suo Varchi.⁹¹ Inoltre l'accostamento di più elementi iconografici e stilistici va compreso attraverso l'ambizione «linguistica» dell'artefice d'inserirsi nella scena artistica locale, nonché di compiacere il committente con brani come le statuette neoetrusche dei parenti ed alleati divini dell'eroe, o scene guerresche quali lo scontro di cavalieri.⁹²

Al Perrig si deve la corretta lettura dei cavalieri (fig. 30) secondo una libera interpretazione di Benvenuto del V libro delle *Metamorfosi*, dedicato nella prima parte allo scontro tra Fineo — promesso sposo e zio d'Andromeda — e Perseo, scontro che secondo il poeta avvenne alle nozze dell'eroe con la principessa.⁹³ Storia nota ai fiorentini anche tramite il Boccaccio; fu pure ventilata quale possibile tema e titolo per il cosiddetto *Ratto delle sabine* del Giambologna, quando il gruppo fu posto sotto la Loggia della Signoria.⁹⁴ Significativamente la ritroviamo in una preziosa maiolica di Cafaggiolo dei primi anni Cinquanta realizzata per Cosimo I, o almeno per il suo *entourage*.⁹⁵

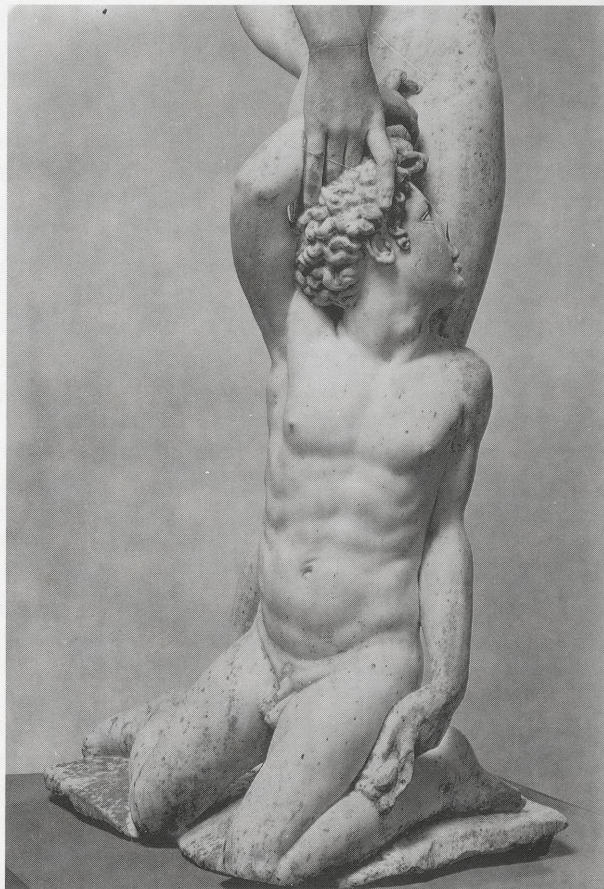
Secondo il Pope-Hennessy nell'*Andromeda* si sommano tre scene il cui protagonista è Perseo, sempre identificabile dal mantello gonfio di vento, mentre l'Hirthe acutamente vi vede la rappresentazione di due storie concomitanti: la liberazione di Andromeda davanti ai familiari, ed in alto un combattimento.⁹⁶ Dunque le tre figure con mantello svolazzante diventano due soli personaggi: Perseo che salva Andromeda con il provvidenziale attacco volante al drago, ed un altro uomo urlante, caratterizzato in grande da una fisionomia selvaggia ed in piccolo ritrovabile nel cavaliere di sinistra. Per lo Hirthe questi personificherebbe il *Furor*; lo scontro dei cavalieri deriverebbe, invece, da illustrazioni quattrocentesche delle *Metamorfosi*, dove spesso troviamo battaglie all'inizio del V libro, ma inspiegabilmente non raffigurerebbe l'attacco di Fineo adirato per la perdita della fidanzata.⁹⁷ Diversamente la Mandel suppone che il rilievo faccia riferimento al sacco di Roma del 1527; dell'evento tragico dichiara indizio negli edifici classici — interpretati come i romani Obelisco Vaticano e Santa Maria della Febbre — e nel

gruppo di uomini barbuti che assistono alla venuta di Perseo, creduti rappresentazione dei lanzichenecchi imperiali, nonché allusione alla guardia medicea oltremontana che stazionava sotto la Loggia della Signoria. Di qui la Mandel considera il *Perseo* come richiamo sia all'epoca di Cosimo sia a quella del predecessore duca Alessandro. Perseo-Alessandro avrebbe dovuto usare l'aiuto degli imperiali e la forza per rientrare in Firenze, ed a ciò si riferirebbero i cavalieri in combattimento; mentre i capelli al vento di Andromeda ed i mantelli mossi dal vento di Perseo e del nudo centrale sarebbero simboli della fortuna di Alessandro e di Cosimo, impersonato dal bambino che accompagna il medesimo nudo e si aggrappa ad un lembo del panno del suo amico più anziano.⁹⁸

Intanto va precisato che il riferimento di Benvenuto ai lanzichenecchi giustificato dalla collocazione del rilievo sotto la cosiddetta Loggia dei Lanzi, è gioco di parole moderno, come prosaico è il toponimo stesso, assente ad esempio dai diari 'volgari' del Masi e del Lapini. In quelli, per l'utilizzo della celebre costruzione in cerimonie, luminarie e collocazioni di statue (compresi *Perseo* e *Ratto delle sabine*) la Loggia, in epoca ducale e granducale, è detta "grande di piazza", senza citare affatto i Lanzi. Fa sola eccezione il Lapini, per l'8 maggio 1582, parlando di una benefica vendita di pane ai poveri fatta fare da Ferdinando I "nella loggia grande di piazza, a dove sta la guardia dei Lanzi".⁹⁹

È mia impressione che il significato di questi brani e stralci (i cavalieri, i capelli mossi dal vento di Andromeda, i manti dei protagonisti, la città, la testa selvaggia del nudo urlante, il ricco pannello di Cefeo e Cassiopea) sia più accessibile, meno politico, e dettato dall'arte sulla base semplice di un'analogia con la poesia. Non mi sembra temerario dar credito al Cellini ed al Varchi di essersi sforzati di riferirsi al testo ovidiano, come il Pope-Hennessy, invero con scarsa convinzione, suggerì.¹⁰⁰ Utilmente possiamo cercare una via interpretativa mediana tra la dipendenza dalla favola e certe formule d'uso nella rappresentazione della stessa. Per il Cellini d'aiuto sarà stato il riassunto del Boccaccio; tuttavia, nonostante il rilievo sia composto per somma confusamente concisa di eventi, taluni dettagli presumo dipendano da quei versi antichi che 'dipingevano' i protagonisti e l'ambientazione del mito. Nel IV libro, Ovidio dice che Andromeda possedeva una bellezza tanto simile a quella di una statua da far infiammare d'amore Perseo, che la trova in lacrime, legata per le braccia ad una dura roccia, e con i capelli mossi dalla brezza: "Quam simul ad duras religatam brachia cautes / vidit Abantiades (nisi quod levis aura capillos / moverat et tepido manabant lumina fletu, / marmoreum ratus esset opus), trahit inscius ignes / et stupet, et visae correptus imagine formae / paene suas quater est oblitus in aere pennas."¹⁰¹ Difatti la chioma della sensuale figura celliniana è mossa da un vento che per continuità logica increspa, assieme al corpaccio del mostro, le onde del mare, e dunque gonfia i leggeri lenzuoli che fanno da vestito a Perseo ed all'uomo dalla testa selvaggia. In più l'Andromeda dello scultore è imprigionata al braccio sinistro da una catena, il cui anello è fissato ad una roccia durissima, scientemente frastagliata in blocchi: a render l'idea della superficie aspra. I genitori *capite velato* rispondono alla paura di Andromeda con un'atteggiamento contrito, già a lutto, reso dagli abiti, e soprattutto dal gesto sacrificale di Cassiopea (ché in fondo si tratta di un sacrificio a placare l'ira degli dei contro la superbia materna per la gran bellezza della figlia): "Conclamat virgo; genitor lugubris et una / mater adest, ambo miseri, sed iustius illa, / nec secum auxilium, sed dignos tempore fletus / plangoremque ferunt vinctoque in corpore adhaerent."¹⁰² Certo i sovrani etiopi non si aggrappano alla figlia come nelle *Metamorfosi*, ed i citati giri di versi precedono il volo salvifico dell'eroe contro il drago marino già rappresentato a sinistra. Ma, confrontando le figure bronzee con l'episodio ovidiano, mi pare chiaro che lo scultore ed il Varchi si siano concentrati su immagini di per sé evocative della favola, senza discostarsene col sovrapporvi significati da essa divergenti. Spingendosi oltre, anche le teste da medaglia degli etiopi alludono, nella loro varietà di caratterizzazioni, al novero copioso di eroi, armi ed attributi con cui Ovidio sala lo scontro tra Fineo, Perseo ed i loro alleati. Il bell'indiano

Ati bravo arciere, l'amasio suo Licabante assiro, Ammone invincibile con i pugni, Abari del Caucaso, ecc. C'è persino un vecchio ed illustre dignitario, che inveisce contro la zuffa fraticida. Questi potrebbe essere il vecchio barbuto che alza il dito verso i cavalieri in lotta, posto dietro l'uomo dalla testa selvaggia. Si chiamava Emazione, e prima di venir ucciso da un amico di Fineo — tale Cromi — si oppose alla strage con la sola forza delle parole: "Fuit et grandaeus in illis / Emathion, aequi cultor timidusque deorum, / qui, quoniam prohibent anni bellare, loquendo / pugnat et incessit scelerataque devovevet arma."¹⁰³ La battaglia, che nel Cellini avviene davanti al porticato, è pure di dipendenza ovidiana, giacché il poeta, iniziando la descrizione dello sconsiderato e rabbioso attacco di Fineo, precisa che l'atrio della reggia si riempì del rumore di armati, e che il banchetto nuziale si trasformò in una rissa simile al mare scosso da venti rabbiosi: "Dumque ea Cephenum medio Danaeus heros agmine commemorat, fremitu regalia turbare / atria complentur. Nec coniugalia festa / qui canat, est clamor, sed qui fera nuntiet arma, / inque repentinos convivium versa tumultus / adsimulare freto possis, quod saeva quietum / ventorum rabies motis exasperat undis."¹⁰⁴ Metafora alquanto appropriata a collegarsi alla scena marina precedente, e di cui il Cellini ritenne l'*escamotage* del vento, che difatti riappare a far garrire lo stendardo del guerriero a destra ed il mantello a vela dell'uomo dalla testa selvaggia a sinistra. Va anche notato come lo scultore abbia raffigurato un porticato all'antica che sta di fronte al palazzo di Cefeo, dove la battaglia continuerà attorno al tavolo nuziale; ed *atrium* in latino indica sia le zone d'ingresso ad un palazzo che l'edificio stesso.¹⁰⁵



36 Benvenuto Cellini, Apollo e Giacinto. Firenze, Bargello.



37 Benvenuto Cellini, Apollo e Giacinto. Firenze, Bargello.

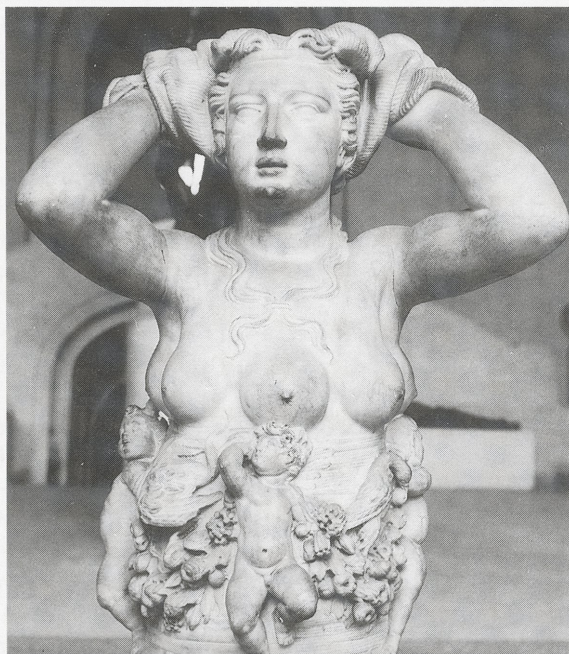
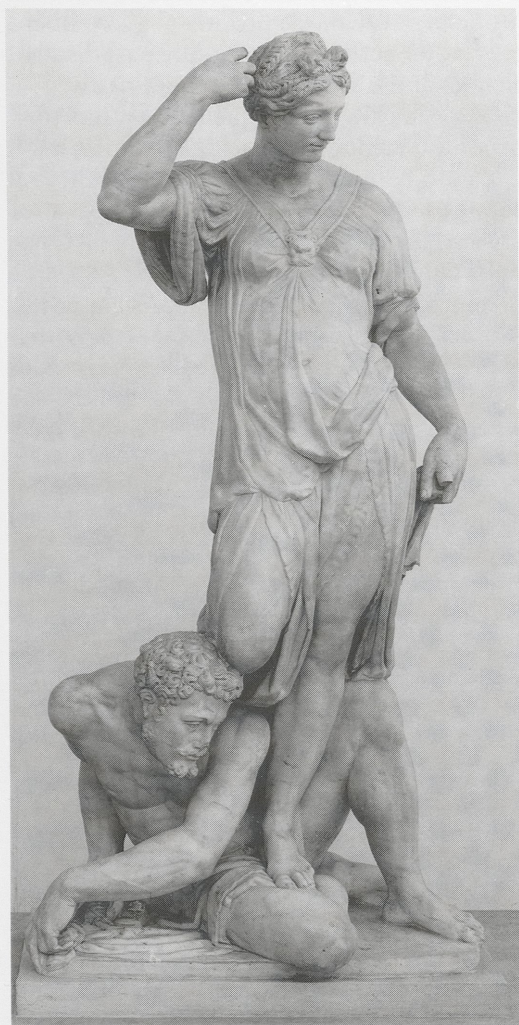
Nel rilievo non vedo allusioni a Cosimo o ai Medici, tantomeno al sacco di Roma, o a Montemurlo e Scannagallo, eventi di quegli anni. Gli armati dalle teste barbute hanno copricapi esotici ma all'antica, che aiutano a caratterizzare dei barbari quali gli etiopi; invece le alabarde alla svizzera e le picche, unico inserto realistico, non conducono solo ai lanzi tedeschi di Carlo V, ma fanno parte dell'armamento delle fanterie d'allora, cui peraltro Benvenuto aggiunge anche di fantasia, come l'asta in diagonale, mezza alabarda mezza roncone. Va rammentato che il Cellini stesso aveva ammirato le schiere imperiali, definendole "maraviglioso esercito"; dunque se avesse

voluto riferirsi a quella spaventosa armata non si sarebbe limitato al brano delle armi, e vi avrebbe profuso invenzioni più caricate.¹⁰⁶ La selva di armi potrebbe avere radici non eterodosse, né tantomeno storico-politiche, perché è realizzata nel solco della tradizione plastica fiorentina. Penso alle armi dell'*Arresto di Cristo* e della *Salita al Calvario* del Ghiberti alla porta nord del Battistero (fig. 31). Ed il Ghiberti, fonte già addotta dall'Heikamp per la costruzione episodica dell'*Andromeda*, fa certamente parte del patrimonio formale dei nostri due scultori.¹⁰⁷ Pure il cagnetto peloso ai piedi di Cefeo omaggia il naturalismo elegante degli animali belli che il Ghiberti inserisce nelle sue composizioni, per esempio i cani di Esaù e l'altro da caccia che accompagna il falconiere rispettivamente nelle Storie di Isacco e di Salomone alla *Porta del Paradiso*. La bestiola del Cellini nella sua piccolezza e nell'ornamentale 'inutilità' per la storia è altrimenti prettamente moderna, e fa venire in mente il canino in primo piano nel monocromo a finto bronzo di Perino con l'*Attraversamento del Mar Rosso*, dipinto nel 1523 per il cappellano di San Lorenzo Raffaello di Sandro, e ben conosciuto dai fiorentini (fig. 32).¹⁰⁸ Anche il gruppo degli etiopi è al pari mirabile nell'esercizio copioso d'intrecci di figure, teste ed attitudini che parte da una base donatelliana e già si orienta al moderno. Le figure grandi, più teatralmente concentrate in singole posture rispetto alla lezione quattrocentesca, mi richiamano ulteriormente l'arte del Bonaccorsi nel citato monocromo degli Uffizi, o nella *Giustizia di Zaleuco* (fig. 33) e nella *Fondazione del Tempio Capitolino* dal fregio del Palazzo Baldassini di Roma dei primi anni Venti.¹⁰⁹

Così non vi è dubbio, come dice la Mandel, che gli edifici dietro gli etiopi citino esempi romani quali l'obelisco di Giulio Cesare. Tuttavia quelle costruzioni servono, insieme alle onde del mare ed alla roccia cui è incatenata Andromeda, a costruire per i mitici eventi rappresentati un paesaggio ovidiano e classico, più antico di quello inventato da Piero di Cosimo nella tavola di analogo soggetto oggi agli Uffizi. In modo particolare, gli edifici credo siano ispirati all'affresco di Polidoro con le *Storie della Maddalena* a San Silvestro al Quirinale (fig. 34), e precisamente dal brano della *Lavanda dei piedi*. Si tratta, dicendola con il Marabottini, di pitture capitali per l'arte cinquecentesca, eseguite intorno al 1527.¹¹⁰ Data l'importanza di quegli esempi, nuovamente subito fatti propri anche da Perino¹¹¹, la generale ed immediata risonanza della pittura di Polidoro, nonché la già addotta frequentazione di Benvenuto con l'*équipe* del Sanzio, è significativo che lo scultore abbia voluto 'romanizzare' la sua storia con il riferimento ad un'opera di grande modernità per comprensione dell'antico. Finora le pitture subito venerate di Polidoro e di Perino non sono mai state richiamate tra le fonti del Cellini, eccezion fatta per il Pope-Hennessy che colse analogie tra l'oreficeria di Benvenuto e certi disegni del Bonaccorsi.¹¹² Per lo Hirthe, come per il Pope-Hennessy, i cicli romani dei monocromi del Casino del Bufalo di Polidoro con gli stessi episodi del mito di Perseo non furono importanti per lo scultore.¹¹³ Ciò stupisce, giacché si trattava del primo e più grande tentativo di trasporre in pittura l'intera favola ovidiana.¹¹⁴ Se con maggior pazienza confronteremo il ciclo del Caldara con l'*Andromeda*, noteremo non tanto somiglianze stilistiche quanto direttrici narrative da mutuare: una luce per esporre all'antica il testo ovidiano. Ad esempio, al Casino del Bufalo ritroviamo nel *Combattimento tra Perseo e Fineo* una selva di lance, che fa da sfondo appropriato ed innalza la tensione dell'episodio. Di quella pittura si rammenti poi la picchiata di Perseo sul mostro marino per salvare una formosa Andromeda, dalla tipologia appena più grassa dell'eroine e deità di Benvenuto (fig. 35). Soprattutto la principessa è legata tutta nuda e vulnerabile ad una roccia, con i capelli al vento, abbandonata ad un drago più vicino a quello di Benvenuto del meno pauroso mostro inventato dal vecchio Piero di Cosimo per la sua *Andromeda*.¹¹⁵

Rimane da ritrovare Fineo nel bronzo del Cellini. Ovidio presenta Fineo nel V libro come infuocato di rabbia, o protetto da un gruppo di suoi armati mentre tenta di colpire Perseo con un giavellotto; e tale è raffigurato da Polidoro e nella succitata maiolica di Cafaggiolo. È Cefeo, nel tentativo di fermare il fratello ricordandogli la gratitudine dovuta a Perseo, a bollarlo inattivo davanti al mostro che, da fidanzato, avrebbe dovuto combattere.¹¹⁶ Unica figura bronzea ad

evocare Fineo è l'uomo dalla testa selvaggia (fig. 30). Benvenuto pare, quindi, aver congiunto i due aspetti del personaggio, presentandolo tra gli astanti imbelli del salvataggio ma già urlante per un sentimento di stupore e di rabbia alla perdita della bella fidanzata, dunque nel cavaliere a sinistra che attacca il palazzo. Qui si vede il michelangiolismo del Cellini evidenziato dal Parronchi, ch  la testa urlante rievoca nel bronzo l'*Anima dannata* del Buonarroti da qualche incisione come quella fortunata del Salamanca o l'*Esclamazione d'Eraclito*.¹¹⁷ L'accostamento fatto dall'Hirthe tra la zuffa ed illustrazioni coeve a stampa va rafforzato in senso cortese, poich  i cavalieri si collegano alla tradizione delle figure nei libri di storia, di guerra e d'avventura, dove spesso le medesime immagini di battaglie con cavalieri viaggiavano da un testo all'altro, cos  come dalle *Decadi* di Livio lo stesso legno passava all'*Orlando Innamorato* o al *Furioso*, e soprattutto ad Ovidio.¹¹⁸ Se questa   la consuetudine, la forzatura di Benvenuto sulle *Metamorfosi* sta nel collegarsi alla linea Leonardo-Rustici, e nel voler competere, tramite una bella scena d'armi ed una generale costruzione da affresco romano, con il rilievo che il Bandinelli preparava per San Lorenzo, anticipandone il successo presso il Medici.



39 Niccol  Tribolo, Natura. Parigi, Louvre.

38 Bartolomeo Ammannati, Vittoria e Vinto dalla Tomba Nari. Firenze, Bargello.

La competizione con Baccio sottende anche l'*Apollo e Giacinto* del 1546 (fig. 37) scolpito di getto, a castigarne l'alterigia.¹¹⁹ È il marmo promessogli da Bartolomeo, in gioco nel litigio dei Nostri sulle statue antiche, quando Benvenuto, davanti a Cosimo I, dileggiò l'ipertrofia dell'*Ercole e Caco*.¹²⁰ Allora gli nacque l'idea di realizzare nel marmo concessogli da Baccio una critica allo stesso, attaccandolo con la scultura di due figure leggiadre ma di composizione sorella a quella del colosso di piazza: una sovrastante e l'altra abbandonata ai piedi della stante, a mo' di prigioniero. Per il Pope-Hennessy l'*Apollo* si collega al *Bacco* del Sansovino ed ai tipi del Bronzino.¹²¹ L'Holderbaum invece nota come il Cellini ed il Bandinelli siano accomunabili per il tenore ideale di molte sculture, tra le quali i gruppi dell'*Apollo e Giacinto* e dell'*Ercole e Caco*, dove le figure stanti sono caratterizzate da una "remote reflection".¹²² E seguendo questa lettura, per un'opera il cui soggetto fu deciso dallo scultore, lo sguardo di Apollo non è inespressivo come dice la Barbaglia¹²³, ma perso nella riflessione della propria tragica supremazia d'amore. L'*Apollo e Giacinto* si rifà alle *Metamorfosi*, ma il confronto con l'*Ercole* di Baccio ingarbuglia l'artista, come pure il riguardante che non capisce bene cosa siano gli oggetti frammentati nelle mani delle figure. Benvenuto vorrebbe rappresentare la gara di disco tra il dio e lo spartano assieme all'amore dei due che rende il dio dimentico delle sue attività, financo la morte triste di Giacinto, colpito dal rimbalzo in terra del disco lanciato da Apollo.¹²⁴ La nudità dei personaggi è anche in Ovidio, e propria al gioco libero come alla gara: "Iamque fere medius Titan venientis et actae / noctis erat, spatique pari distabat utrimque: / corpora veste levant et suco pinguis olivi / splendescunt latique ineunt certamina disci."¹²⁵ Il Pope-Hennessy vi crede raffigurato il momento prima della gara, e non quello della morte.¹²⁶ Ovidio altresì ci parla anche di Apollo che regge il corpo di Giacinto. Gli asciuga le ferite, ma il capo dell'umano diventa greve e non sta più ritto, reclinando come un fiore calpestato. Allora il dio riflette sulle sue colpe d'amore: "Phoebus ait "videoque tuum, mea crimina, vulnus. / Tu dolor es facinusque meum, mea dextera leto / inscribenda tuo est, ego sum tibi funeris auctor! / Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse vocari / culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari. / Atque utinam merito vitam tecumque liceret / reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, / semper eris mecum memorique haerebis in ore."¹²⁷ Se Caco è prigioniero ormai annullato, come testimoniano gli occhi rientrati nell'orbita per i colpi di Ercole, la prigionia di Giacinto è quella amorosa, di chi ha perso la vita per troppo amore (figg. 36, 37, 23). Nella vista frontale la presa di Apollo è tale d'alludere al dio che sorregge l'esangue innamorato, mentre di fianco il dettaglio mostra una diversa delicatezza, ed il braccio di Giacinto portato in alto complica la lettura. Ed anche in questa molteplicità narrativa di punti di visione l'opera del Cellini non è tanto lontana dall'*Ercole* di Baccio dove, pur con un punto di vista frontale privilegiato, chi si sposti intorno al colosso riceve l'impressione di una 'lettura' del mito scolpito. I gruppi sono filiazioni da Donatello, l'*Ercole* della *Giuditta*, l'*Apollo* del *David*, della *Giuditta* e polemicamente del medesimo gruppo di Baccio. Né la disamina coeva sul colosso bandinelliano era solo polemica. Penso alla Psicomachia inventata dall'Ammannati entro il 1543 per la Tomba Nari all'Annunziata.¹²⁸ Il gruppo con la Vittoria ed il Vinto a terra citano il Caco di Baccio, e forse riverberano le coppie di Vittorie e Prigioni del citato progetto di tomba papale di Madrid (figg. 38, 23, 37, 1). Ma anche il Cellini per i primi insicuri marmi avrà guardato al monumento del più giovane scultore, tanto lodato dai coevi e che la Ciardi pensò importante per il *Perseo*.¹²⁹ Direi che l'opera dell'Ammannati abbia influito piuttosto sull'*Apollo*: laddove il Cellini apprendeva i modi di una lavorazione in marmo appassionata e ricca nei dettagli più agevoli ad esser vestiti di neoellenismo. Si raffrontino le teste del Prigioniero Nari e di Giacinto a spiarne una comune tendenza verso la venustà: per i riccioli spessi (seppur più triboleschi in Benvenuto), le basette attorcigliate delle figure (in Giacinto fatte ancora di morbidi capelli), il profilo generale dei due volti sensuali nell'occhio, nel mento, nelle labbra tumide. Anche la caratterizzazione delle mosse affettate delle dita, partendo dal medesimo dato bandinelliano, incita il confronto. L'*Apollo e Giacinto* testimonia il 'ritorno' di Benvenuto alla Firenze di Donatello e di Michelangelo, e l'ingresso, con il *Ganimede* ed il *Narciso*, nella scultura in marmo. La pratica

gli era disagiata, e tale gli fu fino al *Crocifisso* dell'Escorial, ma voleva intraprenderla per affermarsi e competere con il Bandinelli, cultore dei suoi stessi modelli. Come dice lo Scalini, anche nello scolpire Benvenuto lavora da orefice, concentrandosi nella definizione di brani quali i capelli, ma denunciando di conoscere poco i materiali.¹³⁰ Elementi di erudizione archeologica si mischiano a convenzioni artistiche coeve e quattrocentesche sia in Cellini sia nel Bandinelli. Quest'ultimo è però più sottile ed il suo michelangiolismo o il donatellismo sono meno pedanti e patetici, poiché la natura intima del Cellini, miglior scrittore di Baccio se si confrontano *Memoriale e Vita*, non lo favorisce nella costruzione di una lingua artistica limpida per la propria statuaria. Egli, però, è convinto di riuscirci, e si appassiona alla critica ed alla retorica. Nasce, dunque, la polemica ma la risposta, che vorrebbe essere colpo letale per Baccio, sfocia in marmi dalle pose sin troppo sofisticate. Essi spiccano per brani dal segno più infervorato di quello dell'antagonista, eppure questi rimane genericamente superiore nel comporre in largo, senza annullarsi nei dettagli, che per Benvenuto più che significanti verrebbe da definire espressivi. Forse il marmo difettoso dell'*Apollo e Giacinto* impedi veramente il Cellini, ma è possibile che un sentimento personale si sia confuso con la favola, magari suggeritagli dal Varchi che molto condivideva con l'artista.¹³¹ Così il gruppo mira a risultare toccante ed amabile, riuscendo a commuovere gli appassionati delle forme aggraziate. La reminiscenza dei giovani eroi inventati da Donatello ne vagheggia la comprensione attraverso morfemi utilizzabili in una purezza analoga a quella dei capolavori dello scultore quattrocentesco: i tipi umani, la leggiadria dei corpi teneri, la posa elegante. Se ciò è vocazione polemica, fortunatamente la memoria diventa stimolo all'interiorizzazione, alla libertà creativa. Addirittura Benvenuto inventa uno degli episodi più sentimentali della sua scultura nell'astratto dialogo amoroso tra l'efebio divino ed il bambino. Le affusolate dita di Apollo tra i capelli triboleschi di Giacinto e la stessa testa del fanciullo esprimono, in dettaglio, una tenerezza delicata ed incantata, ma pure queste tracce di un animo aperto alle passioni rimangono intermedie tra l'ideale ed il naturale. Anche la testa di Apollo, aldilà del rifacimento del naso, è esercizio sul falso antico della *Natura* del Tribolo, di cui Benvenuto cita il volto, nonché l'acconciatura divisa al centro e con lunghi boccoli a lambire le guance (fig. 39).¹³²

Giustamente lo Scalini richiama come il Cellini non lasci capire negli scritti quale fosse il processo d'invenzione che stava dietro le proprie opere, e come Benvenuto dissimuli sempre una facilità creativa¹³³, che cozza con gli esuberanti risultati. È probabile, comunque, che egli non passasse attraverso i freni progressivi che il Bandinelli si autoimponeva, lasciandosi invadere dalle proprie passioni. Il brano selvaggio o umorale, anche se rilasciato e spesso sottolineato con grande pathos, per il Bandinelli rimane tale all'interno dell'idea generale, e di un controllo molto fermo. Gli stralci valgono allora per il significato, ed addirittura in opere più tarde e complesse come il Coro del Duomo ogni singola figura a tutto tondo, ogni rilievo è parte di un imposto unitario, sovrastante. Nella carriera di Baccio la fantasia si piegò sempre di più alla scelta narrativa generale ed al raggiungimento di un tono aulico, procedendo pure ad una revisione pausata dell'asprezze più violente, del patetismo troppo vibrante, dell'espressioni accalorate o viceversa crude. Il Cellini incalza i propri idoli Michelangelo e Donatello con segno più umano, e si esprime con visceralità più gradevole nel bronzo che in marmo. Essa si ritrova proprio nel temperamento particolare conferito all'*Apollo e Giacinto*, al *Narciso*, e persino al *Perseo*, ad esempio nell'inguine ed i genitali dell'eroe, cui il Pope-Hennessy nel suo libro dedica una fotografia (fig. 41) che mi piace ripubblicare, restituendo senza forzarlo il linguaggio animoso ma aggraziato di Benvenuto.

Esempi del terreno fragile su cui ci si muove, a voler parlare di fonti e di stile, nel contesto di questa scultura fiorentina sono alcuni disegni del Bandinelli o della sua scuola, ed i *Profeti* del Coro di Santa Maria del Fiore, dove, come già annunciò l'Heikamp, oltre alla matrice fiorentina tornano rielaborazioni dalla pittura romana¹³⁴, quale pare d'intendere dietro un rilievo con un *Profeta capite velato* di Giovanni Bandini, nato sulla scorta dell'Omero nel *Parnaso* di Raffaello, o dell'*Oratore* di Polidoro a Palazzo Milesi o ancora del citato telamone di Perino nella

Segnatura (figg. 40, 19).¹³⁵ Particolarmente problematica nella lavorazione inconsueta e nello stampo speciale è un'altra delle più belle formelle del Coro (fig. 42) raffigurante un *Profeta nudo*. Ho già assegnato il rilievo al grande novero eseguito all'epoca di Giovanni Bandini, dopo la morte del Bandinelli nel 1560¹³⁶, ma esso, lungi da essere per me problema risolto, continua a restarmi presente per il suo carattere intermedio tra la consueta gentilezza del Bandini ed un segno più accentuato che ricorda i modi appassionati di altri 'bandinelliani', quali Battista Lorenzi (penso al *Perseo* Salviati) o Vincenzo de' Rossi.¹³⁷ Mentre l'ipotesi che anche Vincenzo abbia fornito talune formelle nel momento 'd'interregno' seguito alla scomparsa del Bandinelli va messa da parte grazie a ricerche in corso di Louis Waldman¹³⁸, inediti documenti sul Bandini aprono ulteriormente la questione. Nuove carte, finalmente accessibili all'archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore e di cui si darà conto in altra sede, mi danno la possibilità di correggere alcune imprecisioni mie e della letteratura giacché, nonostante che l'unico documento finora pubblicato sulla prima fase d'impegno del Bandini al Coro ne attestasse l'inizio al 1564, la storiografia ne dichiarava senza prove l'avvio alla morte del Bandinelli, o propendeva per una datazione più tarda verso gli anni Settanta.¹³⁹ Richieste di pagamento attestano invece il lungo lavoro di Giovanni sui *Profeti*, iniziato precocemente negli anni Cinquanta sotto lo scrutinio del Bandinelli. Difatti, il giovane Giovanni già nel marzo 1560 richiede un aumento di stipendio per poter finire le sculture del Coro, dichiarando di aver servito Cosimo I "circha anni otto et del continuo lavorato a'presso la buona memoria del cavaliere mio precettore nell'Opera di Santa Maria del Fiore dove al presente mi trovo a dar fine alle cose principiate da lui".¹⁴⁰ Nell'aprile 1562 il Bandini invoca un successivo miglioramento di provvigione, poiché si è concentrato con una paga ormai reputata insufficiente "più di dua anni a lavorar le figure del choro secondo l'ordine del Cavaliere bandinello già suo maestro", proseguendo oltretutto senza aiuti di rilievo "restato solo maestro"¹⁴¹, ma a stretto contatto con il de' Rossi "nella prima stanza avanti a quella dove lavora Vincenzo", impegnato da Cosimo I sulle *Fatiche d'Ercole*.¹⁴² Fermo restando che il tratto risentito del *Profeta nudo* possa dipendere o dallo scalpello di qualcuno degli aiuti di Baccio prima del 1560¹⁴³ o dalla stretta osservanza ad un modello del Bandinelli, una collocazione cronologica della formella nella prima fase gestita indipendentemente dal Bandini potrebbe implicare una temporanea influenza della plastica aggressiva di Vincenzo, osservata da Giovanni direttamente sui modelli del maestro più anziano. In più, mi sovviene che la bellezza maschile del *Profeta* possiede un altro carattere mediano perché l'idealizzazione che ne costruisce la venustà anatomica pare di matrice celliniana. Si osservi la citazione dalla testa del *Perseo* nei riccioli che si ammassano sulla fronte e si sviluppano ondulati sul collo, nei tratti del viso (che però l'allievo di Baccio carica rendendoli leggermente più maschi), nella posizione della testa inclinata in avanti e verso il basso come nel bronzo della Loggia della Signoria (figg. 42, 43). Dal capolavoro di Benvenuto deriva la costruzione cilindrica del tronco, grosso tra petto e schiena, dai serrati e dagli addominali alti incisi precisamente. Il Bandini nel *Nudo* del Duomo, lavorando a rilievo nel marmo, deve comunque emendare la lezione di Benvenuto. Libera il corpo dalla bandoliera che nel torso di bronzo del *Perseo* ben sottolinea gli addominali, e pur serbandolo il gonfiore ventrale "di vecchio" criticato dal pubblico coevo nel *Perseo*¹⁴⁴ ne comprende la citazione donatelliana ma la ridimensiona, rendendo il basso ventre un po' più teso. Così anche le "gambe di fanciulla"¹⁴⁵ del bronzo vengono qui corrette da natiche e da femorali più atletici e marcati, mentre i genitali sono devotamente coperti da una maschera di ascendenza michelangiolesca presa da San Lorenzo, se non dalla *Leda* del Bronzino.

Non bisogna dimenticare come il Bandinelli abbia più volte indagato su esempi anatomici affini al *Perseo* ma ad esso anteriori, sulla scorta del *Bacco* di Michelangelo o del *Cristo* della Minerva di Roma. Un ventre non depresso ed altresì potente e risaltato posseggono i *Giganti* di Villa Madama, già accostati dall'Heikamp al disegno di Washington per i *Satiri di Fontainebleau* di Benvenuto.¹⁴⁶ Vanno poi rammentate invenzioni grafiche non solo di mano di Baccio ma

anche relative all'insegnamento nella bottega, con l'utilizzo di modelli tridimensionali. Un disegno di collezione privata rappresentante *Ercole*, attribuito dal Ward al Bandinelli¹⁴⁷, dimostra ancor maggiore vicinanza coll'anatomia del *Perseo* (figg. 44, 45), di cui il foglio non corregge nulla, salvo che il disegnatore accentua la muscolatura degli arti in un esercizio tipico della cerchia bandinelliana. Tuttavia la memoria del *Perseo* suggerisce una data successiva al 1554, e non agli ultimi anni Quaranta come intende il Ward¹⁴⁸, e ciò mi fa ritornare all'ambito del Bandini giovane, in una fase coeva al *Profeta nudo* del Coro, per una certa ipertrofia alla de' Rossi ed un affettato inceppo nelle mosse delle mani.

Un foglio di Torino (fig. 47), assegnato dal Bertini e dallo Sciolla al Bandinelli sulla scorta di una tradizione veneranda che parte da padre Resta, viene spostato dal Pope-Hennessy al Cellini.¹⁴⁹ Raffigura sul verso il profilo di un uomo barbuto non lontano da certe tipologie di Vincenzo de' Rossi, e sul recto tre studi di nudo ed una testa di vecchio pure barbuto. Soprattutto questa fisionomia è molto bandinelliana, mentre i nudi hanno un segno che a ragione il Pope-Hennessy definisce "abrupt" rispetto ai modi consueti di Baccio.¹⁵⁰ I tre nudi danno molto da pensare, nonostante il Pope-Hennessy non vi vedesse alcun rapporto con effettive sculture.¹⁵¹ Secondo me, il torso di profilo è avvicinabile all'anatomia particolare del *Perseo* per le cifre dell'addome muscoloso ma estroflesso e lo stesso tipo di genitali (figg. 41, 47, 46); anche la posa con la gamba destra dritta e la sinistra flessa ed avanzata mi pare conforti quest'idea, nonostante si noti una tensione maggiore rispetto al *Perseo*, un inarcamento delle reni, una specie di passo di danza. La figura di spalle, molto meno delineata eppure caratterizzata da un'ipertrofia bandinelliana, è uno studio sul carnefice del *Giudizio di Salomone* di Raffaello alla Segnatura, quale ritroviamo spesso in Baccio, e come si vede nella *Strage degli Innocenti*, confortando così un'attribuzione alla bottega del Bandinelli.¹⁵²

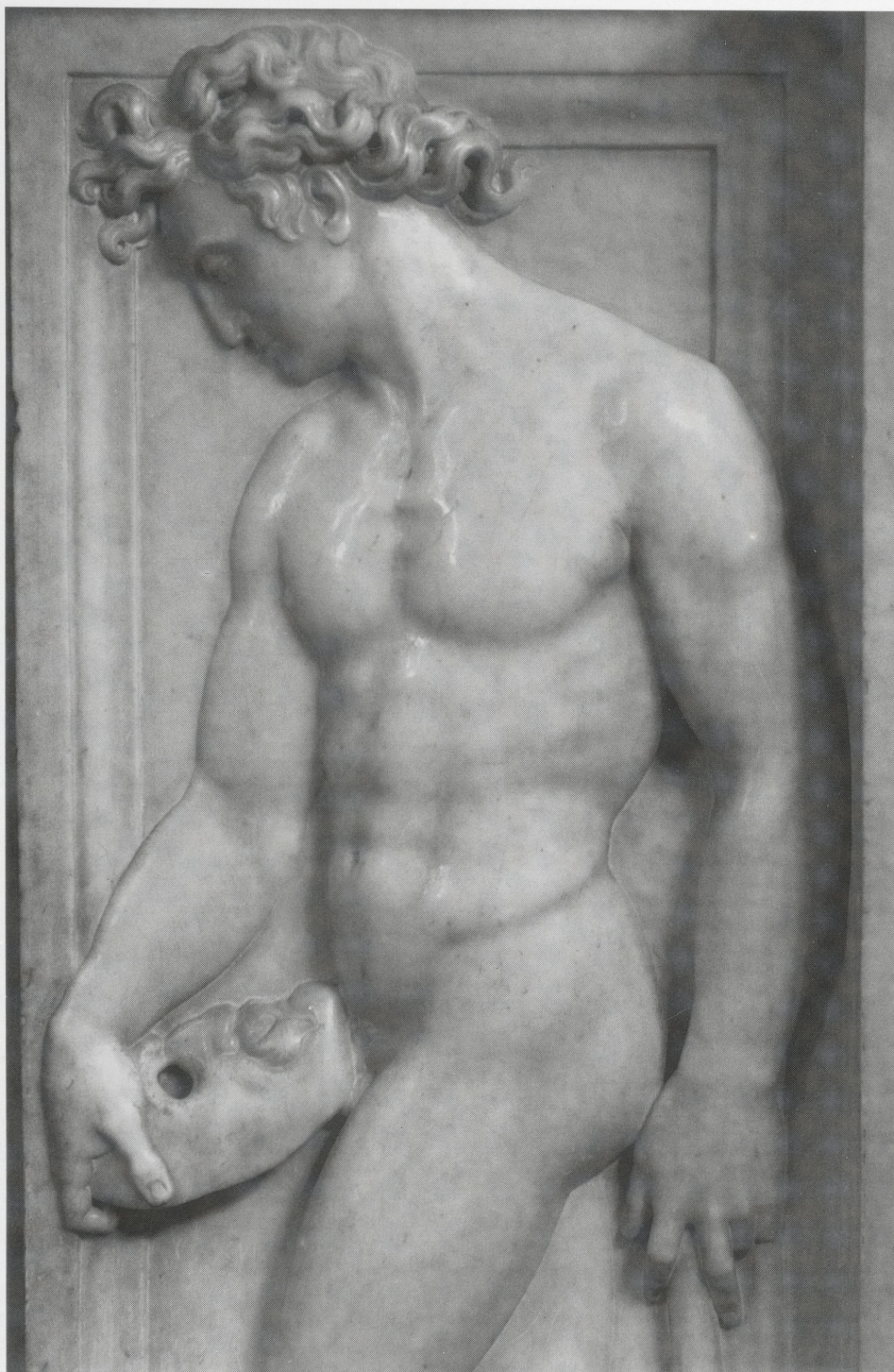


40 Giovanni Bandini, Profeta. Firenze, S. Maria del Fiore, Coro.



41 Benvenuto Cellini, Perseo (dettaglio). Firenze, Loggia della Signoria.

Su alcune figure di Vincenzo, ad esempio sul petto di Teseo nel *Teseo ed Elena* di Boboli (fig. 48) finito nel 1560, appare una bandoliera. Come la corona di capelli del giovane essa dipende da Michelangelo, e forse anche dalla bandoliera del *Perseo* che porta la firma di Benvenuto, citata sul torso del re d'Atene per dichiarare il nome dell'allievo di Baccio. Il Venturi, la Utz ed il Paolucci hanno ritrovato nell'opera un'origine bandinelliana, che imparenterebbe il gruppo con l'*Adamo ed Eva* del Duomo.¹⁵³ Eppure più variato considero il grado di cultura profuso nel *Teseo ed Elena*, un esercizio, centrale al tema di queste carte, sulla scuola fiorentina e l'antico eguagliabile solo dal Giambologna di un decennio più tardi, e che anticipa il grecismo seicentesco del Pieratti nella *Latona Barberini*. Vi noto cioè un basso continuo di caloroso ellenismo marginale in quei marmi del Bandinelli. Diversamente esso discende, rinforzato di timbri irrequieti e melanconici, da altri capolavori del maestro: dal *Laocoonte*, dalla venustà del *Cristo* del Duomo, o dal fraseggio contrastato ma fluido della *Pietà* all'Annunziata. Anche il michelangiolismo del gruppo di Boboli non s'intende appieno con i riferimenti visti dalla Utz alla *Vittoria* di Palazzo Vecchio, o alla *Notte* ed all'*Aurora* di San Lorenzo.¹⁵⁴ Né le assunzioni dal Buonarroti sono



42 Giovanni Bandini (?), Profeta. Firenze, S. Maria del Fiore, Coro.



43 Benvenuto Cellini, Perseo. Firenze, Loggia della Signoria.

segno d'ecllettismo o di distacco dagl'insegnamenti del Bandinelli, giacché proprio la bottega di Baccio fu fucina a disamine sulla lezione michelangiolesca fin dagli anni Trenta.¹⁵⁵ Il Teseo, nella testa e nel *pondus*, corrisponde piuttosto al *Giuliano de' Medici*, mentre dal punto di vista compositivo affiorano ricordi di alcuni degli *Ignudi* sistini, autorevoli esempi di figure sedute in sublimi attitudini che ostentano movimento e peso corporeo.

Ma la sensualità ricercata, colorita d'antiquaria, del *Teseo ed Elena* è qualcosa d'ulteriore, e tiene presente il clima fiorentino dove Vincenzo voleva tornare a lavorare. Difatti, ricorda concettualmente l'enfasi viscerale del Cellini: un lampo di erotico o di piacevole, come il brano di Elena che si mette le dita tra i capelli, analogo al gesto suasorio dell'Andromeda di Benvenuto (figg. 48, 30). La prova di neoellenismo di Vincenzo nel corpo di Elena cerca di invertere l'esempio pliniano ed ovidiano di femminino. E lo stesso modo profano, dall'impressione diretta, persino bizzarra e caricaturale, di tradurre l'antico appare nella scrofa che sta sotto il rapimento amoroso. La bestia fa pensare al *Cinghiale* che papa Paolo IV donò nel 1560 a Cosimo I, seguito proprio dal gruppo di Vincenzo con cui questi si conquistò le simpatie del Medici. Oltre alla radice classica che voleva blandire il mecenate appassionato allora d'anticaglie, rivedo un esercizio da *animalier* presente nel classicismo più 'barbaro' di Baccio (le teste dei mostri sconfitti da Ercole in piazza della Signoria, il pitonaccio del *Laocoonte*, il maiale portato quale preda tristemente beffarda sul basamento del *Giovanni dalle Bande Nere*¹⁵⁶), ma prossimo al Cellini come nella *Ninfa di Fontainebleau*, dove gli animali attorniano la figura mitologica con una consequenzialità di significati che non so se definire forzata o banale, in tal senso analoga alla "Troia onde poscia ha preso il nome quest'opera maravigliosa", e persino allo strano *Cosimo I-Orfeo* del Bronzino.¹⁵⁷



44 Scuola di Baccio Bandinelli, Ercole. Coll. privata.



45 Benvenuto Cellini, Perseo. Firenze, Loggia della Signoria.

46 Benvenuto Cellini, Perseo (dettaglio).
Firenze, Loggia della Signoria.



47 Scuola di Baccio Bandinelli, Studi, Torino, Biblioteca Reale (Inv. 15641).



A proposito del *Teseo*, conviene poi ricordare che troppo brevemente si è smentito lo stesso scultore. È Vincenzo, in una nota lettera da Roma del 24 febbraio 1560, a scrivere a Cosimo I in merito al *Nettuno* di piazza Signoria progettato dal vecchio Bandinelli. Il de' Rossi voleva proporsi per quell'opera ancora non affidata all'Ammannati o al Cellini, e sottolineava la propria capacità nel marmo: "se l'opera avessi a essere di bronzo, parlerei di Benvenuto, perchè il marmo è solo fatto per via di levare, e il bronzo di porre. Ora la Eccellenza Vostra faccia vedere il mio Teseo quando rapì Elena, maggior del naturale e di marmo, ch'è una tanta opera, quale è codesto gigante."¹⁵⁸ Dunque, secondo Vincenzo, si tratta di *Teseo ed Elena*, ed abbiamo conferma che il de' Rossi vi lasciava buona prova della perizia di statuario, volendo impressionare il duca di quella. Avrà pure imparato da Baccio una certa accortezza nella presentazione ai principi, e ritengo che non si sia confuso tra Paride e Teseo. Confusione, invece, fatta dal Bocchi e dagli storici moderni, che nei saggi sull'opera hanno oscillato tra i due nomi.¹⁵⁹ Per la Utz la troia sarebbe un attributo di Teseo, mentre secondo il Paolucci si deve parlare di Paride e "la scrofa (troia) ai piedi dei due amanti allude alla guerra omonima ma è anche l'emblema dell'accoppiamento in atto".¹⁶⁰ La *Genealogia Deorum* del Boccaccio viene nuovamente in aiuto. Per ragioni di chiarezza cito da una traduzione del 1564, confacente al 'volgare' di Vincenzo. Sotto "Helena moglie di Menelao, e decima sesta figliuola di Giove" si scrive: "Dicono, che costei tra tutte le altre mortali fu bellissima ... La cui bellezza a quel tempo fu molto dannosa a i popoli de Asia, e di Grecia, e spetialmente mortale a Troiani. Vogliono, che costei anco giovanetta, e che nella palestra tra l'arte fanciulle di suo tempo giuocava [*sic*], fosse rapita da Theseo Re de Athene, ma che poscia contra il voler di lui dalla madre fosse renduta a Castore, e Polluce, che la dimandavano. Indi fu congiunta per sposa a Menelao Re de Lacedemoni. Finalmente da Pari (come piace ad alcuni) che sotto spetie di adimandar Hesiona, veniva come Legato, fu rapita."¹⁶¹ Di Teseo è specificato: "Theseo inclito Re d'Athene fu figliuolo di Egeo, e di Ettra. Questi fu giovane di eccelso, e generoso animo, e oprò molte cose degne di memoria, di maniera, che tra i molti Hercoli, è uno de i nominati". Ad esempio "vinse, e amazzò Procuste, ch'era un'altro ladrone, che habitava vicino al fiume Cephiso, e amazzava quanti passavano d'ivi. Oltre cio rapì Helena sorella di Castore, e Polluce: la quale donzella dell'estrema bellezza giuocava nella palestra."¹⁶² Secondo "Eusebio nel libro d'i tempi" si specifica che "Helena fu rapita da Theseo nel decimo sesto anno del suo Reame, ch'era negli anni del mondo tre mila novecento, ottanta nove, e alhora Helena era fanciullina. Poscia fu rapita da Pari nel primo anno dell'imperio d'Agamennone, che fu ne gli anni del mondo quattromila, e sette ... onde Helena poteva haver trent'anni, in circa, quando da Pari fu rapita, nella qual età le donne nobili, e d'ingegno acuto fanno la sua bellezza piu riguardevole, aggiungendo con l'arte quello, che le pare, che l'età le toglia, percioche con la esperienza delle cose fatte dottoresse sanno comporre licori, et empiastri, che non solo le accrescono la bellezza, ma anco volte rendono forze alla deformità."¹⁶³ Dunque se Vincenzo avesse seguito il Boccaccio, la bellezza delle carni mostrata in tutta la naturale pienezza — oltre che ricordare i giochi in palestra della fanciulla scintilla d'amore per Teseo — ci porterebbe ad interpretare l'eroina quale Elena giovane, e Teseo come figura ben più positiva del fatuo Paride.¹⁶⁴ Risuona per noi l'appropriato giudizio del Bocchi per cui "Elena è bellissima nel volto, nel petto, nelle braccia; e pare non so in che modo, che sia il marmo carne diventato, così ogni parte del corpo è morbida in vista, ed oltra ogni stima graziosamente dilicata."¹⁶⁵ Frasi che integrano il bozzetto sublime di Ovidio dove Pitagora nel XV delle *Metamorfosi* usa Elena quale esempio di venustà fugaci. La descrive piangere la propria trasformazione in vecchia, sparita quella bellezza giovanile che la fece rapire da Teseo e da Paride: "Flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles, / Tyndaris, et secum, cur sit bis rapta, requirit. / Tempus edax rerum, tuque, invidiosa Vetustas, omnia destruitis, vitiataque dentibus aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte."¹⁶⁶ Infine che senso dare alla "Troia" letta dal Bocchi quale attributo di Elena e della città asiatica? In attesa di elementi nuovi, andrà mantenuta l'allusione alla città della guerra omerica,



48 Vincenzo de' Rossi, Teseo ed Elena. Firenze, Giardino di Boboli, Grotta Grande.

ma anche quella più morale all'amore fisico, al desiderio che non si cura delle proprie conseguenze, almeno nel senso delle favole d'Ovidio. L'Heikamp descrivendo i disegni di Vincenzo parla di "cupe visioni", di favole, e di un tono moraleggiante¹⁶⁷ che mi pare si presti anche al *Teseo ed Elena*; ha pure chiarito come nel proprio *Laocoonte* Vincenzo si rifaccia, seguendo

l'esempio del Bandinelli, alla poesia classica¹⁶⁸, in quel caso chiosando con scalpello forte e conciso i versi di Virgilio. Ma il *Laocoonte* fu realizzato più tardi, quando Giambologna si mostrava invincibile catalizzatore di commesse ducali e di lodi erudite, e Virgilio fu allora puntello stabile ed accademico. Nel *Teseo ed Elena* l'allusione letteraria volta in 'volgare' ha forse più spinta innovativa, giacché pare meno 'oggettiva' del classicismo bandinelliano. Ciò significa che al 1560, data di morte del Bandinelli, il linguaggio del de' Rossi già va sviluppando proprie interpretazioni della scultura fiorentina, aggiornate da un' enfasi dissonante alla maniera del *Toro Farnese*, e pronte a cogliere in via compositiva e sensoriale anche i trasporti celliniani. Del Bandinelli Vincenzo mantiene le soluzioni più brillantemente aggressive, dove l'intellettualismo si sposava, con singolare violenza, alla fierrezza. Meno lo interessarono, e presto dissacrò nelle *Fatiche d'Ercole* di Palazzo Vecchio, la politezza compositiva ed il controllo impostosi da Baccio. È evidente che considerò vana la laboriosa severità del Bandinelli anziano e disincantato¹⁶⁹, quando, per via degli attacchi dei malevoli, il risultato si appoggiava sempre di più sulla revisione grafica prima di andare allo scalpello, all'invenzione architettonica. Nel 1551, disegnando le fontane per la residenza di Palazzo Pitti, Baccio dichiarava ormai l'accentuazione della consueta pratica combinatoria e sublimante: "Io ho finito un altro disegno per farne la voglia di sua eccellenza, la quale supplico, che si degni udire la causa perchè al presente io non l'ho mandato; si è perchè io mi trovo molto disposto a trovar bellissime invenzioni, e di già ne ho cominciato un altro, e non resterò di seguitare e dar fine a tutti. Ma egli è necessario, se io voglio fare variate le invenzioni, che io mi vegga tutti i disegni, che io fo, innanzi agli occhi, perchè l'uno mi fa gran luce all'altro in conoscere la verità degli errori di ciascuno, perchè gli veggo al paragone, ed in questo modo varierò e migliorerò in modo che piaceranno a sua eccellenza, perchè i disegni non si fanno per altro che per vederli insieme a paragone."¹⁷⁰ Si potrebbe dire che la lezione aulica di Bartolomeo aiutasse, in vecchiaia, ad andar oltre certo stile internazionale meramente prezioso. Il grande disegno, arma dell'influenza bandinelliana, serviva ad intendere la natura per arrivare a forme, più che belle e suadenti, tutte ideali. Mi pare fosse questa l'obiezione prima di Baccio verso il Cellini, quel troppo mischiare il fantastico con il naturale. Errore in cui egli stesso cadeva, o era caduto, e che si sforzò di emendare riportando sempre la propria invenzione nel registro esclusivo del grandioso. Non è improbabile che Vincenzo invece, nel risalire all'indietro verso l'origine dell'arte del Bandinelli, finisse per guardare favorevolmente all'aspetto personale delle creazioni del Cellini, sentendolo come plausibile integrazione alle ricerche di una statuaria che catturasse gli sguardi per via di composizioni fiere alla Bandinelli, di venustà solide ancora bandinelliane e michelangiolesche, ma dal movimento dissonante e dalle luci ellenistiche, infine dalla sensualità retorica affine a quella del Cellini.

Il Bandinelli ed il Cellini, pur nelle loro particolarità, crearono un fondamento comune per i giovani artisti, condizionando quegli scultori che intorno a loro gravitavano o collidevano: il Bandini, il Lorenzi, il de' Rossi, o altri quali il Danti, il Poggini ed il giovane Giambologna, la cui critica sui fiorentini potrebbe esser maggiormente scavata. Tuttavia, non si creò né tramite Baccio né tramite Benvenuto una vera scuola cortese, ed anzi essa venne, diversa e calcolata, con il Vasari, il Borghini, l'Accademia del Disegno. Codesta istituzione se inglobava proprio concetti dei Nostri, e soprattutto del Bandinelli, li congelò come modelli di sostegno al mito di Michelangelo, in fondo recuperando solo gli aspetti soavi dei primi scultori di Cosimo I. Un'espressione di pathos ancor più vibrante, segnata da un dinamismo pronunciato, affascinerà i nuovi scultori, e su questa base artisti già diversi, quali il de' Rossi ed il Giambologna, lavoreranno per vie pressoché inconciliabili. L'arcaismo fiorentino del Cellini e del Bandinelli, il loro pionieristico studio sull'ellenismo e la pittura post-raffaellesca, la sperimentazione nei metodi di lavoro furono stemperate dal confronto con la Roma dell'*Ercole Farnese*. Divennero un esempio consueto d'apprendere e da correggere: echi lontani, arcaici lemmi con cui dorare ogni tanto la lingua figurativa moderna.

NOTE

Per queste carte sono in debito nuovamente con Wolfger Bulst, Cristina De Benedictis, Valeria Tassi; rivolgo un affettuoso pensiero a Carlo Cinelli, Carlo Francini, Stefano Ghini, Giovanni Martellucci, Ortensia Martinez Fucini.

- ¹ Detlef Heikamp, Introduzione e commento a Giorgio Vasari, *Vita di Baccio Bandinelli, scultore fiorentino*, in *Vasari*-CdL, vol. VI, 1964, pp. 7-86; *idem*, Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze, in: *Paragone*, XV, 175, 1964, pp. 32-42; *idem*, Poesie in vituperio del Bandinelli, in: *Paragone*, XV, 175, 1964, pp. 59-68; *idem*, In margine alla 'Vita di Baccio Bandinelli' del Vasari, in: *Paragone*, XVII, 191, 1966, pp. 51-62.
- ² James Holderbaum, *The sculptor Giovanni Bologna*, New York 1983, p. 16.
- ³ John Pope-Hennessy, *Cellini*, Londra 1985, pp. 165-168.
- ⁴ Rudolf Wittkower/Mary Wittkower, *Born under Saturn*, Londra 1963, pp. 231-232; Kathleen Weil-Garris, Bandinelli and Michelangelo: A problem of artistic identity, in: *Art the ape of nature. Studies in honor of H.W. Janson*, a cura di Moshe Barasch/Lucy Freeman Sandler, New York 1981, pp. 227-229, p. 223 nota 18.
- ⁵ Charles Avery, *Giambologna*, Firenze 1987, p. 61.
- ⁶ Heikamp, 1966 (n. 1), pp. 51-62, p. 52.
- ⁷ *Idem*, Introduzione ... (n. 1), p. 45 n. 2.
- ⁸ Konrad Oberhuber/Howard Burns, La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga, in: Raffaello architetto, a cura di Christoph Luitpold Frommel/Stefano Ray/Manfredo Tafuri, Milano 1984, pp. 410-412; Antonio Belluzzi, Il progetto per il monumento a Francesco Gonzaga, in: Giulio Romano, cat. della mostra mantovana, a cura di Manfredo Tafuri, Milano 1989, p. 559; Raphael. *Autour des dessins du Louvre*, a cura di Dominique Cordellier, Parigi 1992, p. 266-271 (con bibliografia).
- ⁹ Detlef Heikamp, Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X. und Clemens VII., in: *Albertina-Studien*, IV, 1966, pp. 134-152, pp. 138-141.
- ¹⁰ Margaret Mitchell, Work of art from Rome for Henry VIII, in: *Warburg Journal*, XXXIV, 1971, pp. 178-203, p. 188; Alan Phipps Darr, New documents for Pietro Torrigiani and other early Cinquecento Florentine sculptors active in Italy and England, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di Gerhard Ewald, Monaco 1992, pp. 108-138, pp. 124-125.
- ¹¹ Oberhuber/Burns (n. 8), p. 410. Un altro dei progetti del Bandinelli per la tomba di Clemente VII, oggi a Providence, mi fa pensare ad una soluzione, almeno parziale, in materie diverse dal marmo: in bronzo, in terracotta, o in stucco dorato, come gli *Evangelisti* in stucco policromo di Donatello nella Sacrestia Vecchia, come la tomba di John Yonge del Torrigiani a Londra del 1516 in marmo e terracotta dipinta, cfr. Darr (n. 10), p. 125, o meglio come le varianti polimateriche alternativamente scandagliate dallo stesso Bartolomeo per la grande macchina del Coro del Duomo di Firenze; Heikamp, Introduzione, ... (n. 1), pp. 32-33, 35-37. Il fare pittorico del foglio di Providence è stato già notato dallo Heikamp e dalla Weil-Garris, che però pensano a diversi gradi di rilievo, vedendo in ciò una prassi caratteristica di Baccio anche nelle figure a tutto tondo. Cfr. Heikamp (n. 9), p. 141; Weil-Garris (n. 4), pp. 227-229, p. 245 n. 18.
- ¹² Heikamp (n. 9), pp. 139, 151 n. 11.
- ¹³ Ricordiamo che il padre di Baccio, Michelangelo di Viviano, ed egli stesso furono custodi di parte dei beni Medici durante i periodi d'esilio della casata. *Vasari-Milanesi*, vol. VI, pp. 134, 152.
- ¹⁴ Ursula Kleefisch-Jobst, Die Errichtung der Grabmäler für Leo X. und Clemens VII. und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von S. Maria sopra Minerva, in: *Zs. f. Kgesch.*, LI, 1988, pp. 524-541.
- ¹⁵ La frequentazione da parte del Bandinelli dell'ambiente artistico romano sotto i papi Medici, e di Raffaello e Michelangelo come termini di confronto continuo, è presentata a Cosimo I in due lettere degli anni Quaranta-Cinquanta, a giustificazione di problemi artistici importanti. Una del 7 dicembre 1547 rimarca la necessità dell'impiego ed ammaestramento delle giovani leve per finire opere come il nuovo coro del Duomo: "E mi ricordo quando stavo con Papa Leone, sua Santità in Firenze mandò per Raffaello da Urbino e pel Bonarrotto, e concluse la facciata di san Lorenzo, e si determinò che egli facesse i modelli delle statue e delle istorie grandi come li marmi, e sotto la sua guida si facessero lavorare a più giovani. E sappi vostra eccellenza, che la causa che e' non ha mai fornito nessuna opera di marmo, è solo stato, perchè non ha mai voluto aiuto di persona per non fare de' maestri, perchè la vostra casa non abbia questa memoria, e così mi disse la felice memoria di Papa Clemente." L'altra missiva dell'11 febbraio 1551 tratta del rinnovamento di palazzo Pitti e del suo giardino: "quando a S. Ecc. piacerà, un dì gli mostrerò li ordini che usò Bramante ne' pratelli e fontane che fece a Papa Giulio, dipoi Raffaello da Urbino lo imitò in quelle che fece a Papa Leone e Clemente, e in questi ho abitato molt'anni, e m'offerò per l'autorità delli studi e disegno mio, per onorare S. Ecc., superarlo"; Baccio Bandinelli, Lettera del 7 dicembre 1547 a Cosimo I; Lettera dell'11 febbraio 1551 a Jacopo Guidi, in *Bottari-Ticozzi*, vol. I, pp. 70-71, 94. I buoni rapporti con il Giovinio sono testimo-

- niati dal giudizio di questi sull'impresa del Bandinelli EX GLACIE CRISTALLUS EVASI che mostrava "la modestia e preziosa virtù dello scultore"; *Paolo Giovio, Dialogo dell'impresie militari et amorose*, Roma 1555, ed. cons. a cura di M. Doglio, Roma 1978, p. 142.
- ¹⁶ *Wend J. Wegener, Mortuary chapels of Renaissance condottieri*, Ph. D. dissertation Princeton University 1989, Ann Arbor 1989, p. 258.
- ¹⁷ *Ibidem. Mitchell* (n. 10), p. 188.
- ¹⁸ *Heikamp, Introduzione ...* (n. 1), p. 26 n. 2.
- ¹⁹ *Gustavo Giovannoni*, Antonio da Sangallo il Giovane, Roma 1959, p. 383. *Simonetta Valtieri*, Sistemazioni absidali di chiese in forme di "Mausoleo", in: Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera, a cura di *Gianfranco Spagnesi*, 1987, pp. 109-119, pp. 110-114.
- ²⁰ *Kathleen Weil-Garris*, The self-created Bandinelli, in: *World of art: themes of unity in diversity. Acts of the 26th International Congress of the History of Art*, vol. II, a cura di *Irving Lavin*, Londra 1990, pp. 497-501, p. 499.
- ²¹ *Gaye*, Carteggio, vol. II, p. 279; *Gaetano Milanesi*, Lettera di Baccio Bandinelli scultore, intorno alla sepoltura di Giovanni delle Bande Nere, in: *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, IV, 1860, pp. 166-168; *Heikamp, Introduzione ...* (n. 1), p. 45 n. 2.
- ²² *Vasari-Milanesi*, vol. V, pp. 604-605.
- ²³ *Domenico Moreni*, Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'Imp. Basilica di S. Lorenzo, Firenze 1813, p. 271; *Heikamp, Introduzione ...* (n. 1), pp. 54-55, n. 3. Dall'aprile 1543 al gennaio 1544, presso l'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (da qui AOSMF) nei registri degli Stanziamenti Straordinari, sono segnati i primi pagamenti a scalpellini e trasportatori dell'Opera per la ricerca dei marmi ed il trasporto dei materiali da Carrara al porto fluviale di Signa, poi all'Opera e dunque al cantiere del Bandinelli a San Lorenzo per murare la tomba ed almeno "per una storia per dicta sepoltura" (AOSMF, Serie II, 4, 28, cc. 206r. no. 205, 209r. no. 272, 211v. no. 29, 212r. no. 51, 217r. no. 127). Di questi documenti si darà più ampia notizia in *Carlo Cinelli/Francesco Vossilla*, Aggiunte alla storia della scultura e dell'architettura fiorentina del Cinquecento dalle carte dell'Opera del Duomo, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, II, 1998.
- ²⁴ *Roger Ward*, Baccio Bandinelli 1493-1560. Drawings from British collections, cat. della mostra, Cambridge 1988, pp. 75-76, no. 43; *Janet Cox-Rearick*, From Bandinelli to Bronzino: The genesis of the Lamentation from the chapel of Eleonora of Toledo, in: *Flor. Mitt.*, XXXIII, 1989, pp. 37-83, pp. 55 e 51 fig. 15.
- ²⁵ *Ward* (n. 24), p. 76. Sulla zuffa di cavalieri nella *Battaglia di Cascina* cfr. *Jürg Meyer zur Capellen*, Raphael in Florence, Londra 1996, pp. 95-97, con bibliografia.
- ²⁶ *Federico Zeri*, Eccentrici fiorentini, in: *Boll. d'arte*, XLVII, 2-3, 1962, pp. 216-231, pp. 228-229; *C.M. Kauffmann*, Catalogue of foreign paintings, Londra 1973, vol. I, pp. 24-25; *Giovanni Agosti*, Stanza dei Miti, in: *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, cat. della mostra fiorentina a cura di *Paola Barocchi*, Cinisello Balsamo 1992, p. 129; *Charles Davis*, I bassorilievi di Giovan Francesco Rustici. Esercizi di lettura, in: *Flor. Mitt.*, XXXIX, 1995, pp. 92-133, pp. 108, 121-122 nn. 49-59.
- ²⁷ *Zeri* (n. 26), p. 229.
- ²⁸ *Vasari-Milanesi*, vol. VI, p. 606. *Heikamp, Introduzione ...* (n. 1), p. 26 n. 1, pp. 29-30 n. 1.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 16 nn. 2-4.
- ³⁰ *Ibidem*, pp. 54-55 n. 3. *Vasari-Milanesi*, vol. V, p. 86 e vol. VI, pp. 168-169.
- ³¹ *Bottari-Ticozzi*, vol. VI, pp. 27-30.
- ³² Completamente errata è l'idea della Macchioni che il *Giovanni delle Bande Nere* sia incompiuto nella schiena. Sempre la Macchioni attribuisce una matita rossa della Galleria Regionale di Sicilia al Bandinelli vedendovi uno studio per il rilievo del monumento al Medici; tuttavia tale foglio non mi sembra bandinelliano, e la citazione espressavi viene diretta, non dal monumento fiorentino, ma dal gruppo di prigionieri della *Battaglia di Ostia* di Raffaello e scuola; *Silvana Macchioni*, Il disegno come cardine della prassi artistica. Aggiunte al corpus grafico di Baccio Bandinelli, in: *Scritti in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, pp. 150-165, pp. 153-156, 164 n. 30.
- ³³ *Ward* (n. 24), p. 76.
- ³⁴ Esiste sempre la possibilità, a dire il vero poco plausibile, che Baccio per la "istoria di molti che si combattono" intenda il rilievo finito oggi in piazza San Lorenzo. Anche se ciò fosse, assegnerei comunque il disegno di Oxford ai progetti per il monumento a Giovanni delle Bande Nere.
- ³⁵ *John Pope-Hennessy*, Italian High Renaissance and Baroque sculpture, Londra 1963, p. 375; *Detlef Heikamp*, La fontana del Nettuno in piazza della Signoria e le sue acque, in: *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto 1511-1592, atti del convegno* (Firenze 1994), a cura di *Niccolò Rosselli Del Turco/Federica Salvi*, Firenze 1995, pp. 19-31, p. 30. *Hildegard Utz*, Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi, in: *Metropolitan Museum Journal*, VII, 1973, pp. 37-70, p. 43.
- ³⁶ *Henk van Veen*, A note on Bandinellis Giovanni delle Bande Nere in piazza San Lorenzo, Florence, in: *Burl. Mag.*, CXXVIII, 1986, pp. 346-347.

- ³⁷ *Carlo Francini*, Restauro dell'Ercole e Caco in Piazza della Signoria, in: Quaderni di Restauro Belle Arti, I, Firenze 1996, pp. 33-37, p. 37.
- ³⁸ *Van Veen* (n. 36), p. 347. *Carlo Francini*, Restauro del monumento a Giovanni delle Bande Nere in Piazza San Lorenzo, in: Quaderni di Restauro Belle Arti, I, Firenze 1996, pp. 44-48, p. 45.
- ³⁹ *Arduino Colasanti*, Il Memoriale di Baccio Bandinelli, in: Rep. f. Kwiss., XXVII, 1905, pp. 406-443, p. 428.
- ⁴⁰ *Joachim W. Jacoby*, Den Pápsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast, Hildesheim/Zurigo/New York 1987.
- ⁴¹ Per il disegno di Francesco Sangallo cfr. *Gustave Clausse*, Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs, XV^e et XVI^e siècles, vol. III, Parigi 1902, pp. 255-256.
- ⁴² Il carattere invitto di Giovanni dalle Bande Nere è ripetuto da incisioni coeve. Ricordo due stampe dedicate al Medici: una di Enea Vico del 1550 con *captivi*, la Fama e Marte, ed un'altra di Niccolò Nelli del 1569 con la Pace e la Vittoria che calpestano prigionieri. Echi lontani della scena di guerra pensata per il monumento di San Lorenzo potrebbero poi trovarsi in una medaglia anonima dedicata a Giovanni con uno scontro di cavalieri; cfr. *Karla Langedijk*, The portraits of the Medici, vol. II, Firenze 1983, p. 1032-1033.
- ⁴³ *Kurt W. Forster*, Metaphors of rule: Political ideology and history in the portraits of Cosimo I de' Medici, in: Flor. Mitt., XV, 1971, pp. 65-104, pp. 72-73, 77-79.
- ⁴⁴ *Luciano Berti*, L'Alabardiere del Pontormo, in: Critica d'arte, LV, 1990, pp. 39-49, p. 49; *idem*, Pontormo e il suo tempo, Firenze 1993, pp. 152-157; *Elizabeth Cropper*, Ritratto di Francesco Guardi, in: L'officina della maniera. Varietà e furezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due Repubbliche 1494-1530, cat. della mostra fiorentina a cura di *Alessandro Cecchi/Antonio Natali*, Venezia 1996, p. 376, no. 140.
- ⁴⁵ *Giovanni Boccaccio*, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di *Vincenzo Romano*, Bari 1951, vol. II, p. 595 (L. XII, c. XXV). In questo stesso capitolo il Boccaccio parla prima di "egis" e poi di "scutum" data la mancanza di esemplari classici che avrebbero palesato eventuali differenze di significato. Lo stendardo di Giuliano de' Medici nella giostra del 1475 mostrava Pallade con lo scudo di Medusa, ma qui con allusione alla purezza dell'amore portato per Simonetta Cattaneo; cfr. *Paola Ventrone*, La giostra "classica" di Giuliano del 1475, in: Le tems revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, cat. della mostra fiorentina, Cinisello Balsamo 1992, pp. 189-190.
- ⁴⁶ Sul Bartoli e Cosimo I cfr. *Janet Bryce*, Cosimo Bartoli (1503-1572). The career of a florentine polymath, Ginevra 1983, pp. 55-71. Per il Bartoli e la scuola scultorea fiorentina cfr. *Charles Davis*, Benvenuto Cellini and the scuola fiorentina, in: North Carolina Museum of Art Bull., XII, 1976, pp. 1-70, pp. 45-46. Su possibili rapporti tra il Bartoli ed il Bandinelli per le opere di Santa Maria del Fiore cfr. *Francesco Vossilla*, L'Altare Maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli, in: Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma, a cura di *Cristina De Benedictis*, Firenze 1996, pp. 36-67, pp. 37, 44.
- ⁴⁷ *Cosimo Bartoli*, *Ragionamenti Accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia 1567, p. 25. Per la datazione di codeste introduzioni *Davis* (n. 46), p. 26; *Bryce* (n. 46), pp. 254-256, 268-280.
- ⁴⁸ *Heikamp*, 1966 (n. 1), p. 60. Per le armature dei Negrolì negli anni Quaranta del Cinquecento, *Lionello G. Boccia/Eduardo T. Coelho*, L'arte dell'armatura in Italia, Milano 1967, pp. 241-278. Cercando altri precedenti, ma più strettamente artistici e quattrocenteschi, per l'invenzione di Baccio, va senz'altro citato il *Busto di giovane* in terracotta del Pollaiuolo al Bargello per le storie di Ercole sull'armatura, cfr. *Leopold D. Ettlinger*, Antonio e Piero Pollaiuolo, Oxford/New York 1978, p. 152 no. 22, e la *Minerva* di Fra Bartolomeo del Louvre, cfr. *Everett Fay*, Porzia, in: Il giardino di San Marco (n. 26), pp. 82-85 no. 16.
- ⁴⁹ *Alessandro Marabottini*, Polidoro da Caravaggio, Roma 1969, vol. I, pp. 40, 55-56 e vol. II, tav. XIV.
- ⁵⁰ *Detlef Heikamp*, Die Bildwerke des Clemente Bandinelli, in: Flor. Mitt., IX, 1959-60, pp. 130-136; *Irvin Lavin*, The sculptors' last will and testament, in: Allen Memorial Art Museum Bull., XXV, 1977-78, pp. 4-39; *Weil-Garris* (n. 4), pp. 238-242; *Zygmunt Ważbiński*, L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione, Firenze 1987, vol. I, pp. 53-57; *Francesco Vossilla*, Da scalpellino a cavaliere. L'altare-sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata, in: Altari e committenza (n. 46), pp. 68-79, p. 72. L'uso dei mostri sulla tomba avrà tenute presenti le simili figure poste dal Federighi sul basamento del Duomo di Siena, a destra della cappella di San Giovanni; cfr. *Carlo Del Bravo*, Scultura senese del Quattrocento, Firenze 1970, pp. 79-80, tavv. 269-271.
- ⁵¹ *Ettore Allegri/Alessandro Cecchi*, Palazzo Vecchio e i Medici, Firenze 1980, p. 44; *Luisa Mortari*, Francesco Salviati, Roma 1992, p. 112. Iris Cheney lucidamente espone il rapporto tra il Salviati ed il Bandinelli, dove lo scultore avrebbe insegnato a Francesco "favorite figure poses, tricks of representing anatomy, etc.": giudizio innegabile soprattutto confrontando le incisioni del Bandinelli ed i cicli affrescati del Salviati. Tra gli esempi citati dalla Cheney ci sono proprio i prigionieri del *Trionfo di Camillo*, dipendenti da invenzioni di Baccio. Più lampante dipendenza dal Bandinelli del *Martirio di san Lorenzo* si trova nella *Visitazione* (1538) di Cecchino a San Giovanni Decollato di Roma. *Iris H. Cheney*, Francesco Salviati, Ph.D. dissertation New York University 1963, Ann Arbor 1975, vol. I, pp. 17-24, 59-62.

- ⁵² Thomas Hirthe, Die Perseus-und-Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz, in: Jb. der Berliner Museen, XXIX/XXX, 1987-88, pp. 196-216, p. 209.
- ⁵³ Paul William Richelson, Studies in the personal imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence, Ph.D. dissertation Princeton University 1973, New York/Londra 1978, pp. 80-81, 85.
- ⁵⁴ Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, Firenze 1546, p. 71. Bartoli (n. 47), p. 23. Per il simbolo del leone in relazione a Firenze nel Quattrocento Wolfger A. Bulst, Die sala grande des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung, in: Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Art in the service of the Medici, atti del convegno (Bad Homburg 1991), a cura di Andreas Beyer/Bruce Boucher, Berlino 1993, pp. 108-109.
- ⁵⁵ Il motto sul sigillo va tradotto con la Wright: "Florence subdues depravity with an Herculean club", e non come dice la Bush nel suo saggio sul colosso bandinelliano "The club of Hercules subdues the depravity of Florence", dove il senso alluderebbe in maniera fuorviante a poteri forti che puniscono le corruzioni e le degenerazioni interne della città. Virginia L. Bush, Bandinelli's Hercules and Cacus and Florentine traditions, in: Studies in Italian art and architecture 15th through 18th centuries, a cura di Henry A. Millon, Memoirs of the American Academy in Rome, XXXV, 1980, pp. 163-201, p. 168; Alison Wright, The myth of Hercules, in: Lorenzo il Magnifico e il suo mondo, atti del convegno (Firenze 1992) a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1994, pp. 323-339, p. 323. L'errata traduzione del motto del sigillo parte grossomodo con Charles De Tolnay, Michelangelo, vol. III. The Medici Chapel, Princeton 1948, p. 98. La traduzione tedesca corretta ed il significato del sigillo sono stati precisati recentemente da Bulst (n. 54), p. 124 n. 127. Carlo Francini e lo scrivente attendono al volume: L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli, di prossima pubblicazione per i tipi dell'Alinea ed. di Firenze.
- ⁵⁶ Ovidio, Metamorfosi, IX, 98-133, 184-185, 230-234, XV, 284.
- ⁵⁷ Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei degli antichi*, Venezia 1571, ed. cons. ristampa anastatica dall'ed. Venezia 1647, a cura di Andrea De Pascalis con introduzione di Marco Bussagli/Mario Bussagli, Genova 1987, pp. 88-89. Una medaglia del tempo di Vespasiano con la scritta IOVIS CUSTOS e Giove nudo in piedi con l'asta di legno in mano appare nella raccolta *Le immagini... de gli imperatori* di Enea Vico del 1548, in: The illustrated Bartsch, vol. XXX (15), a cura di John T. Spike, New York 1985, p. 238, n. 377 (344). Si ricordi che al Vico si deve la carta con l'Accademia di Baccio, cfr. ivi, p. 69, n. 49-II (305).
- ⁵⁸ Ovidio (n. 56), IX, 268-270. Secondo la dotta interpretazione del Davis, la discendenza di Ercole da Giove, nello stesso 1544, fu ricordata negli attributi dell'Ercole Benavides dell'Ammannati grazie al segno dell'aquila e dell'arco sulla base del colosso padovano, che si rifà all'insegnamento del Bandinelli; Charles Davis, <<Colossum facere ausus est>>. L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati, in: Psicon, III, 1976, pp. 135-148, p. 137. Per la fortuna anche oltremontana di questi temi vedasi Wolfger A. Bulst, Der <Italienische Saal> der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm, in: Münchner Jb., XXVI, 1975, pp. 123-176.
- ⁵⁹ Forster (n. 43), p. 78.
- ⁶⁰ Vasari-Milanesi, vol. VIII, pp. 241-242.
- ⁶¹ Ibidem; Forster (n. 43), p. 70.
- ⁶² Heikamp, 1966 (n. 1), pp. 58-59.
- ⁶³ Peter Meller, Physiognomical theory in Renaissance heroic portraits, in: Renaissance and Mannerism: Studies in Western art, atti del convegno (Princeton 1963) a cura di Millard Meiss et. al., vol. II, Princeton 1963, pp. 63-69, p. 67; Forster (n. 43), p. 79; Pope-Hennessy (n. 3), pp. 216, 307 n. 7; Richelson (n. 53), pp. 86-87.
- ⁶⁴ Forster (n. 43), pp. 78-79. Katleen Weil-Garris, On Pedestals: Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the sculpture of the Piazza della Signoria, in: Rom. Jb., XX, 1984, pp. 379-414, p. 400.
- ⁶⁵ Elena Parma Armani, Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo, Genova 1986, pp. 191-195, 286-287.
- ⁶⁶ Sylvia Ferino Pagden, Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma, in: Giulio Romano (n. 8), pp. 65-97, pp. 81-88.
- ⁶⁷ Pope-Hennessy (n. 3), pp. 215-216.
- ⁶⁸ Ibidem, pp. 134-137. Benvenuto Cellini, *La vita*, Firenze 1558-1566, ed. cons. a cura di Maria Luisa Rizzatti, Novara 1983, II, XXI, p. 372.
- ⁶⁹ Detlef Heikamp, Benvenuto Cellini, (I maestri della scultura, 30) Milano 1966.
- ⁷⁰ Cellini (n. 68), I, XL, pp. 118-119.
- ⁷¹ Francini (n. 38), p. 45.
- ⁷² Guido A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture, vol. I, Roma 1958, pp. 234-235 no. 252.
- ⁷³ Marabottini (n. 49), vol. I, pp. 126-127, 233, vol. II, tav. CLI; Lanfranco Ravelli, Polidoro Caldara da Caravaggio, Bergamo 1978, pp. 408-413.
- ⁷⁴ Cheney (n. 51), pp. 59-62.

- ⁷⁵ *Vasari-Milanesi*, vol. V, p. 605; *Parma Armani* (n. 65), pp. 51-52, 320; *Alessandro Cecchi/Antonio Natali/Carlo Sisi*, L'officina della maniera, in: *L'officina della maniera* (n. 44), pp. 7-69, pp. 42-46. L'oratorio dei Martiri sorgeva nel povero quartiere d'Oltrarno detto dei Camaldoli, nei pressi dell'attuale piazza Tasso; l'edificio fu modificato nel Settecento e pesantemente riattato nel nostro secolo; *Piero Bargellini/Eugenio Guarnieri*, Le strade di Firenze, vol. I, Firenze 1977, p. 175.
- ⁷⁶ *Vasari-Milanesi*, vol. V, p. 605.
- ⁷⁷ Il calvo dalla poderosa schiena è assai prossimo ad un *Profeta nudo* per il Coro di Santa Maria del Fiore; *Macchioni* (n. 32), pp. 160-161. La stessa figura, ma capelluta, sta in un foglio del British Museum che a ragione il Ward assegna all'epoca del Coro di Santa Maria del Fiore, forse pensiero per uno dei rilievi di soggetto veterotestamentario che dovevano adornare la cattedrale. *Ward* (n. 24), pp. 71-72 n° 40, 125. Un altro disegno del Louvre, dall'Heikamp ricollegato al lavoro di Baccio per il monumento genovese ad Andrea Doria (*Heikamp*, 1966 (n. 1), p. 55, tav. 40a), mostra un brano con armati all'antica che spingono due prigionieri legati davanti al Doria armato di tridente particolarmente vicino ai soldati ed ai prigionieri del rilievo di piazza San Lorenzo.
- ⁷⁸ *Bernice F. Davidson*, Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia, cat. della mostra, Firenze 1966, pp. 48-50; *Parma Armani* (n. 65), pp. 191-195, 286-287; *Konrad Oberhuber*, La camera dei Venti e la camera delle Aquile, in: *Giulio Romano* (n. 66), pp. 350-354.
- ⁷⁹ *Jacob Bean*, Les dessins italiens de la collection Bonnat, Bayonne, Musée Bonnat, Parigi 1960, no. 3; *Ward* (n. 24), pp. 68-71; *Heikamp*, Bandinelli nel Duomo (n. 1), p. 41 n. 3.
- ⁸⁰ *Hirthe* (n. 52), pp. 208-209.
- ⁸¹ *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 181-182.
- ⁸² *Heikamp*, Bandinelli nel Duomo (n. 1), pp. 32-42; *Valerio Tesi*, Da Baccio d'Agnolo a Gaetano Baccani. Trasformazioni e completamenti, in: *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di *Francesco Gurrieri*, vol. I, Firenze 1994, pp. 163-211, pp. 167-175; *Vossilla* (n. 46), pp. 63-65.
- ⁸³ Se le brighe di Benvenuto iniziano in contemporaneità con il lavoro del *Perseo* (*Baccio Bandinelli*, Lettera da Firenze a Jacopo Guidi del 10 aprile 1549, in: *Bottari-Ticozzi*, vol. I, pp. 78-80), è solo intorno al 1555 che la questione tra i due scultori intorno ai bronzi del Coro si solleva più seriamente. A quegli anni l'Heikamp data la lettera dove Baccio critica il "disegno" del Cellini. Cfr. qui n. 82. Nel 1556, grazie ad un'altra lettera ritrovata dall'Heikamp, si desume che Benvenuto è riuscito ad entrare in merito all'impresa del Coro, ma comprendendo l'impossibilità di gestirla indipendentemente da Baccio, propone delle soluzioni alternative, acutamente interpretate dall'Heikamp come un furbo dietro-front, che prevedono di sostituire i rilievi bronzei ventilati dall'antagonista con tavole di "pietra mista". Tuttavia, è chiaro che il duca sperava nelle storie di bronzo, giacché a Benvenuto viene nuovamente imposta l'invenzione dei rilievi da parte del Bandinelli, che ne doveva provvedere i modelli "a piacimento". Viste le irremovibili resistenze del Cellini a piegarsi allo scrutinio del nemico, si arrivò alla soluzione alternativa di Benvenuto intorno alle nuove porte ed ai pergami della Cattedrale. Solo nel 1563, morto il Bandinelli, Benvenuto torna alla carica sperando di lavorare anche al Coro. Risultato fu che nessuna di queste opere ebbe alcun esito. Mentre l'utilizzo del marmo al posto dei bronzi fu effettivamente approvato dopo la morte di Baccio. *Detlef Heikamp*, Nuovi documenti celliniani, in: *Rivista d'Arte*, XXXIII, 1958, pp. 35-38, 36, 38. Sui pergami progettati dal Cellini cfr. *Cinelli/Vossilla* (n. 23).
- ⁸⁴ *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 163-186.
- ⁸⁵ *Baccio Bandinelli*, Lettera a Pier Francesco Riccio, 1555 ca., in: *Bottari-Ticozzi*, vol. I, pp. 104-105. *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 268-271.
- ⁸⁶ *Weil-Garris* (n. 64), pp. 407-408 n. 167. Per la base del *David* di Donatello, anche in relazione con quella bandinelliana dell'*Orfeo*, cfr. *Francesco Caglioti*, Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla Giuditta (e al David) di via Larga. III, in: *Prospettiva*, LXXX, 1995, pp. 15-58, pp. 17 n. 77, 48, 43 n. 16.
- ⁸⁷ *Benvenuto Cellini*, Lettera a Bartolomeo Concini del 22 aprile 1561, in: *Francesco Tassi* (a cura di), *Vita di Benvenuto Cellini*, Firenze 1829, vol. III, pp. 334-342; *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 169.
- ⁸⁸ *Davis* (n. 46), p. 61 n. 8; *Charles Davis*, The tomb of Mario Nari for the SS. Annunziata in Florence. The sculptor Bartolomeo Ammannati until 1544, in: *Flor. Mitt.*, XXI, 1977, pp. 69-94, p. 90 n. 21, 27. *Anna Maria Massinelli*, Bronzetti e anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I, cat. della mostra fiorentina, Firenze 1991, p. 88.
- ⁸⁹ *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 169. *Cellini* (n. 68), II, LIII, p. 430.
- ⁹⁰ *Francesco Vossilla*, La Loggia della Signoria. Una galleria di scultura, Firenze 1995, pp. 56-57. Di diverso avviso molti storici, tra cui il succitato *Hirthe* (n. 52), pp. 197-216. Interpretazione tutta 'artistica' è data in: *John Shearman*, Only connect. Art and the spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, pp. 44-58.
- ⁹¹ *Detlef Heikamp*, Rapporti tra accademici ed artisti nella Firenze del '500, in: *Il Vasari*, XV, 1957, pp. 139-163; *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 174-176.
- ⁹² *Vossilla* (n. 90), pp. 59-62, 66-68.

- ⁹³ Alexander Perrig, Michelangelo Studien IV. Die "Michelangelo" Zeichnungen Benvenuto Cellinis, in: Kwiss. Studien, 4, Francoforte/Berna 1977, p. 65 n. 267.
- ⁹⁴ Vossilla (n. 90), p. 81.
- ⁹⁵ Il piatto, presente nelle collezioni medicee e lorenese per poi passare al Bargello, è rimasto fuori dell'analisi storica sulla fortuna del tema ovidiano presso Cosimo I, nonostante fosse presente alle mostre del 1980; *Marco Spallanzani*, Maiolica italiana e porcellana cinese, in: Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei, Firenze 1980, p. 174; *Galeazzo Cora/Angiolo Fanfani*, La maiolica di Cafaggiolo, Firenze 1982, no. 90. A mio modo di vedere una simile commissione, dato il fondamentale interesse del Medici per la maiolica istoriata, fornisce elementi importanti anche per il *Perseo* del Cellini. Ho interpretato il piatto secondo Ovidio e la *Genealogia Deorum Gentilium* del Boccaccio accostando la soluzione eclettica della maiolica con il *Perseo*, invenzioni bandinelliane e l'esempio romano di Polidoro da Caravaggio; pensai pure che un *discriminating patron* avesse passato ai vasaio di Cafaggiolo studi d'artisti di corte così da ripetere *in parvo* le storie e le invenzioni più aggiornate e consone; *Francesco Vossilla*, Un piatto di Cafaggiolo, Polidoro, il Cellini, il Bandinelli e Cosimo I, in: Faenza, LXXX, 1994, pp. 239-248.
- ⁹⁶ *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 181-182. *Hirthe* (n. 52), p. 212. Cfr. anche *Poeschke* II, p. 215.
- ⁹⁷ *Hirthe* (n. 52), p. 214.
- ⁹⁸ *Corinne Mandel*, Perseus and the Medici, in: Storia dell'arte, LXXXVII, 1996, pp. 168-187, pp. 171-175.
- ⁹⁹ *Lapini-Corazzini*, pp. 301, 316; *Bartolomeo Masi*, *Ricordanze*, a cura di *Gius. Odoardo Corazzini*, Firenze 1906, p. 211; *Vossilla* (n. 90), pp. 69, 84.
- ¹⁰⁰ *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 182.
- ¹⁰¹ *Ovidio* (n. 56), IV, 672-677. Per lo *Hirthe* (n. 52), p. 214, la roccia su cui siede Andromeda alluderebbe alla cinta muraria di Firenze: lettura forzata e poco ovidiana, già rifiutata da *Poeschke* II, p. 215.
- ¹⁰² *Ovidio* (n. 56), IV, 691-694.
- ¹⁰³ *Ibidem*, V, 99-102.
- ¹⁰⁴ *Ibidem*, V, 1-7.
- ¹⁰⁵ *Ibidem*, V, 10-235.
- ¹⁰⁶ *Cellini* (n. 68), I, XXXIV, p. 104.
- ¹⁰⁷ *Heikamp* (n. 69). Significative queste frasi del Pope-Hennessy: "For Cellini the term 'Florentine sculpture' connoted a tradition of naturalism established early in the Quattrocento by Ghiberti, whose small figures on the two bronze Baptistery doors set standards of finesse, delicacy and expressiveness; develop by Donatello in refined selfdisciplined works like the bronze David and brought to its climax by Michelangelo. Not only did Cellini look on Bandinelli as a fraud (which in a sense he was) but he regarded the style he practiced as incompatible with the tradition to which he himself belonged", *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 168.
- ¹⁰⁸ *Vasari-Milanesi*, vol. V, p. 607-608. La casa di Raffaele di Sandro era frequentata da molti artisti, tra cui il Rosso, Giovan Antonio Lappoli, ed il discepolo di Andrea del Sarto Pier Francesco di Jacopo di Sandro; cfr. *Parma Armani* (n. 65), pp. 53-54.
- ¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 34-42, 254-257, 338-340; *Antonio Natali*, La giustizia di Zaleuco, in: L'officina della maniera (n. 44), p. 286, n. 99.
- ¹¹⁰ "Probabilmente i primi paesaggi puri, ove cioè l'iconografia religiosa è ridotta a semplice pretesto, ad esser stati eseguiti in una chiesa di Roma"; *Marabottini* (n. 49), vol. I, p. 75.
- ¹¹¹ *Ibidem*, p. 368, e vol. II, p. CLI, no. 3; *Ravelli* (n. 73), pp. 327-341.
- ¹¹² *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 84-86.
- ¹¹³ *Hirthe* (n. 52), p. 211 n. 57.
- ¹¹⁴ Anche il Marabottini riconduce il mito di Perseo negli affreschi al Bufalo alle sole *Metamorfosi*; *Marabottini* (n. 49), vol. I, pp. 108-115; pp. 360-362; vol. II, pp. CXXXV-CXXXIX. *Rolf Kultzen*, Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom, in: *Flor. Mitt.*, XX, 1960, pp. 97-120.
- ¹¹⁵ Tra la tavola di Piero ed il nostro bronzo vedo poche cose in comune, se non solo la scomposizione narrativa in più scene da 'mummeria'. Queste però in Piero contengono un carattere giocoso quasi tardoquattrocentesco, meno drammatico e serio della storia del Cellini. La tavola di Piero è invece ritenuta tra le fonti di Benvenuto da *Mario Scalini*, Benvenuto Cellini, Cinisello Balsamo 1995, p. 70.
- ¹¹⁶ *Ovidio* (n. 56), V, 16-26.
- ¹¹⁷ *Alessandro Parronchi*, Une tête de satyre de Cellini, in: *Revue de l'art*, V, 1969, pp. 43-45, p. 45.
- ¹¹⁸ "È indubbio che gli episodi e gli eroi della Roma Repubblicana, gli esempi di *Romana virtus* di Livio, o le vicende, per lo più amorose delle *Metamorfosi* di Ovidio, non fossero per nulla dissimili, per il nostro pubblico dalle avventure di Rinaldo o di Orlando e che venissero letti e gustati secondo i canoni del romanzo cavalleresco." *Anna Rosa Gentilini*, Circolazione libraria e committenza artistica nel Cinquecento: ricerche su tradizione libraria e tradizione ceramica di Livio e di Ovidio, in: *L'istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, a cura di *Gianvittorio Dillon*, cat. della mostra vaticana, Faenza 1993, pp. 11-145, pp. 27-29.

- ¹¹⁹ *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 230.
- ¹²⁰ *Cellini* (n. 68), II, LXX, pp. 463-464.
- ¹²¹ *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 231.
- ¹²² *Holderbaum* (n. 2), p. 23.
- ¹²³ *Charles Avery/Susanna Barbaglia*, L'opera completa del Cellini, Milano 1981, p. 93, n. 46. Più corretto è inquadrare l'idealizzazione dell'*Apollo* nel recupero di Donatello; cfr. *Heikamp* (n. 69).
- ¹²⁴ *Ovidio* (n. 56), X, 162-185.
- ¹²⁵ *Ibidem*, X, 174-177.
- ¹²⁶ *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 230.
- ¹²⁷ *Ovidio* (n. 56), X, 197-204.
- ¹²⁸ *Charles De Tolnay*, Michelangelo, vol. IV, Princeton 1953, pp. 92-112; *Davis* (n. 88), p. 82.
- ¹²⁹ *Maria Grazia Ciardi-Dupré*, La prima attività dell'Ammannati scultore, in: *Paragone*, XII, 1961, 136, pp. 3-28, p. 19; *Francesco Vossilla*, Un disegno degli Uffizi ed alcune note su Baccio Bandinelli, Vincenzo de' Rossi e Bartolomeo Ammannati, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, numero zero, 1997, pp. 33-48, pp. 38-39.
- ¹³⁰ *Scalini* (n. 115), pp. 58-59.
- ¹³¹ *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 230-231; *Cellini* (n. 68), II, LXXII, p. 467.
- ¹³² Sull'amicizia tra il Tribolo ed il Cellini cfr. *Pope-Hennessy* (n. 3), pp. 16, 72, 109, 133, 134, 166; *Scalini* (n. 115), pp. 18-20; *Vossilla* (n. 90), pp. 63-65.
- ¹³³ *Scalini* (n. 115), p. 38.
- ¹³⁴ *Heikamp*, Bandinelli nel Duomo (n. 1), p. 38.
- ¹³⁵ Per il Bandini in Duomo cfr. *Ulrich Middeldorf*, Giovanni Bandini detto Giovanni dell'Opera, estratto da: *Rivista d'arte*, XI, 1929, pp. 1-44; *Massimo Ferretti*, Due modelli per il Coro di Santa Maria del Fiore, in: *Per la storia della scultura. Materiali inediti e poco noti*, a cura di M.F., Torino 1992, pp. 5-69; *Francesco Vossilla*, Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini nel coro del Duomo, in: *Sotto il Cielo della Cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al Duemila*, a cura di *Timothy Verdon*, Milano 1997, pp. 69-99, pp. 84-85.
- ¹³⁶ *Vossilla* (n. 46), p. 63 figg. 56, 65.
- ¹³⁷ *Utz* (n. 35), pp. 61-61.
- ¹³⁸ *Hildegard Utz*, The Labors of Hercules and other works by Vincenzo de' Rossi, in: *The art Bull.*, LIII, 1971, pp. 344-366, p. 365; *Vossilla* (n. 135), pp. 69-99, pp. 84-85; *Louis Waldman*, Dal Medioevo alla Controriforma: i cori di Santa Maria del Fiore, in: *Sotto il Cielo della Cupola* (n. 135), p. 58. Il Waldman ha esposto intorno ai tentativi di Vincenzo di accaparrarsi questa commissione in una conferenza per il settecentenario della Cattedrale tenutasi nel giugno 1997: *The Cavaliere, the Opera and the Granduca: The Florentine career of Vincenzo de' Rossi*.
- ¹³⁹ *Middeldorf* (n. 135), p. 10, n. 5; *Ferretti* (n. 135), pp. 67-68; *Charles Avery*, Giovanni Bandini (1540-1599) reconsidered, in: *Antologia di belle arti*, nn. 48-51, 1994, pp. 16-27, p. 16; *Corinne Mandel*, Giovanni Bandini, in: *Dictionary of art*, Londra 1995, vol. III, pp. 161-162; *Vossilla* (n. 135), pp. 85-86.
- ¹⁴⁰ *Giovanni Bandini*, Supplica a Cosimo I [databile, grazie ai rescritti di Lelio Torelli del 22 marzo 1559 (st. f.) e 6 aprile 1560, al marzo 1560], AOSMF, III, 1, 2, fasc. 94, c. 280. Conduco questa ricerca assieme a Carlo Cinelli per i volumi *Carlo Cinelli/Johannes Mysok/Francesco Vossilla*, Il ciclo degli Apostoli in Santa Maria del Fiore, con introduzione di *Timothy Verdon*, e *Carlo Cinelli/Francesco Vossilla*, Il coro di Santa Maria del Fiore, di prossima pubblicazione per i tipi della Alinea ed. di Firenze.
- ¹⁴¹ Supplica degli Operai di Santa Maria del Fiore a Cosimo I del 15 aprile 1562, AOSMF, III, 1, 2, fasc. 32, c. 59/105.
- ¹⁴² *Carlo Gherardi*, Memoriale del Cancelliere a Cosimo I del 27 febbraio 1562 (st. f.), AOSMF, III, 1, 2, fasc. 54, cc. 11r-14v. Di questo documento è stata data parziale notizia dal Waldman nella sua conferenza (n. 138), ma solo per quanto riguarda una proposta di commissione al Bandini dei grandi *Apostoli* posti nelle nicchie interne di Santa Maria del Fiore.
- ¹⁴³ Da carte inedite dell'Opera del Duomo s'intende che dell'*équipe* del Bandinelli, negli anni Cinquanta, facessero parte almeno Battista Lorenzi e Clemente Bandinelli, che collaborarono al *Dio Padre* dell'altare maggiore, ed il secondo al *Leone X* dell'Udienza di Palazzo Vecchio, ed entrambi forse anche ad altro. Per il Lorenzi cfr. AOSMF: II, 4, 29, c. 195r. ni. 37, 40 [4 febbraio 1552]; II, 4, 29, c. 208r. no. 285 [13 aprile 1553]. Per Clemente cfr. AOSMF: II, 4, 30, c. 19r. no. 172 [al 23 aprile 1555]; II, 4, 30, c. 36v. ni. 155 [28 aprile 1556]; II, 4, 30, c. 37r. no. 158 [28 aprile 1556]. Queste informazioni contraddicono il Vasari sulla morte di Clemente nel 1554, e gettano ombre sulla collaborazione di Vincenzo de' Rossi al *Dio Padre*; *Vasari-Milanesi*, vol. VI, pp. 184-185; *Utz* (n. 138), p. 365; *Heikamp*, Introduzione ... (n. 1), p. 75. Per le trascrizioni dei documenti cfr. *Cinelli/Vossilla* (n. 23).

- ¹⁴⁴ "Corpo di vecchio e gambe di fanciulla ha il nuovo Perseo / e tutto insiem può bello parer / ma non val nulla"; *Alessandro de' Pazzi*, in: *Francesco Berni, Rime*, Firenze XVI sec.; ed. cons., vol. II, Firenze 1723, p. 337. Giustamente l'Heikamp chiarisce come il *Perseo* sia "canone fondamentale per l'arte della seconda metà del secolo, specialmente per quella del Giambologna"; *Heikamp* (n. 69).
- ¹⁴⁵ Ibidem.
- ¹⁴⁶ *Heikamp*, 1966 (n. 1), pp. 53-54.
- ¹⁴⁷ *Ward* (n. 24), pp. 74-75 n° 42, 127.
- ¹⁴⁸ Ibidem.
- ¹⁴⁹ *Pope-Hennessy* (n. 3), p. 279. *Aldo Bertini*, I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, Roma 1958, no. 45.
- ¹⁵⁰ Il disegno va guardato con il catalogo di Torino perché il Pope-Hennessy lo pubblica invertito, ibidem.
- ¹⁵¹ Ibidem.
- ¹⁵² *Diane Brandt Stillman*, Drawings by Baccio Bandinelli: Their style and sources, Master dissertation Columbia University 1961, pp. 33-347.
- ¹⁵³ *Venturi*, X, vol. II, p. 305; *Hildegard Utz*, Vincenzo de' Rossi, in: *Paragone*, XVII, 197, 1966, pp. 29-36, p. 31; *Antonio Paolucci*, Paride ed Elena, in: *Il primato del disegno*, cat. della mostra a cura di *Luciano Berti*, Firenze 1980, p. 189 no. 447.
- ¹⁵⁴ Diversamente la Utz scrive: "Si mescolano così, nell'opera di Vincenzo de' Rossi, gli influssi del Bandinelli che furono così determinanti per le giovani generazioni con quelli che provengono da Michelangelo." *Utz* (n. 153), p. 31.
- ¹⁵⁵ Ibidem.
- ¹⁵⁶ Il Cicognara non a caso così interpreta il maiale del rilievo del *Giovanni dalle Bande Nere*: "aggiugne il Vasari che nell'indietro la figura che sulle spalle reca un majale sia fatta in dispregio di M. Baldassarre da Pescia col quale il Bandinelli aveva avuto in quel tempo alcune brighe. Ma quand'anche ciò fosse, nulla toglie alla proprietà dell'invenzione, poiché con questo cenno accessorio, posto saggiamente in lontano si dimostra come pur troppo l'avidità del bottino, e la licenza militare su tutti gli averi si estenda, e gli uomini, e le sostanze, e gli animali, e le preziosità indistintamente metta a ruba, e non lasci che tracce di lungo dolore e di amarissimo pianto"; *Leopoldo Cicognara*, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, vol. VI, Prato 1824, pp. 215-216.
- ¹⁵⁷ *Bocchi* 1591, p. 70; *Karla Langedijk*, Baccio Bandinelli's Orpheus: A political message, in: *Flor. Mitt.*, XX, 1976, pp. 33-52; *Berti* (n. 44), p. 176.
- ¹⁵⁸ *Vincenzo de' Rossi*, Lettera a Cosimo I del 23 febbraio 1560, in: *Gaye*, vol. III, p. 24 n° XXVIII.
- ¹⁵⁹ *Utz* (n. 153), pp. 28-36; *Hildegard Utz*, The *Labors of Hercules* and other works by Vincenzo de' Rossi, in: *Art Bull.*, LIII, 1971, pp. 344-366; *Paolucci* (n. 153), p. 189 n. 447; *Detlef Heikamp*, La Grotta grande del Giardino di Boboli, in: *Antichità viva*, IV, 4, 1965, pp. 27-43; *idem*, Die Laokoongruppe des Vincenzo De' Rossi, in: *Flor. Mitt.*, XXXIV, 1990, pp. 344-378. Recentemente il Galleni ha proposto che il gruppo, una volta posto all'interno della Grotta Grande di Boboli nel 1587, venisse a raffigurare Enea e Didone; *Rodolfo Galleni*, Per una ipotesi interpretativa del gruppo scultoreo di Vincenzo de' Rossi nella Grotta Grande di Boboli, in: *Boboli '90*, atti del convegno, a cura di *Cristina Acidini Luchinat/Elena Garbero Zorzi*, Firenze 1991, pp. 47-56. Vincenzo sarebbe morto quello stesso anno, ed una forzatura di significati da parte dei Medici non è da escludere per un gruppo realizzato quasi trent'anni addietro. Non credo però, come fa intendere il Galleni, che l'aspetto fisico dei due amanti già nella redazione scultorea di Vincenzo si attagliasse meglio alla storia di Enea e Didone.
- ¹⁶⁰ "A symbol of characterizing the King of Athens in a more individual fashion than the sword, his second attribute"; *Utz* (n. 153), pp. 344-347, p. 347; *Paolucci* (n. 153), p. 189 n. 447.
- ¹⁶¹ *Giovanni Boccaccio*, *Della Genealogia degli Dei*, a cura di *Giuseppe Betussi*, Venezia 1564, p. 180.
- ¹⁶² Ibidem, p. 170.
- ¹⁶³ Ibidem, p. 180.
- ¹⁶⁴ Su Paride già in ambito mediceo quattrocentesco raffigurato come fatuo *Carlo Del Bravo*, Etica o poesia, e mecenatismo: Cosimo il Vecchio, Lorenzo, e alcuni dipinti, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli in una galleria*, atti del convegno (Firenze 1982), a cura di *Paola Barocchi/Giovanna Ragionieri*, Firenze 1983, pp. 2-19, p. 4.
- ¹⁶⁵ *Bocchi* 1591, p. 71.
- ¹⁶⁶ *Ovidio* (n. 56), XV, 232-236.
- ¹⁶⁷ *Detlef Heikamp*, Vincenzo De' Rossi disegnatore, in: *Paragone*, XV, 169, 1964, pp. 38-43, pp. 41-42.
- ¹⁶⁸ *Idem*, Die Laokoongruppe des Vincenzo De' Rossi, in: *Flor. Mitt.*, XXXIV, 1990, pp. 344-378, pp. 366-370.
- ¹⁶⁹ *Maria Grazia Ciardi Dupré*, Alcuni aspetti della tarda attività grafica del Bandinelli, in: *Antichità viva*, V, 1, 1966, pp. 22-31, p. 25.
- ¹⁷⁰ *Baccio Bandinelli*, Lettera a Luca Martini del 21 febbraio 1551 in *Bottari-Ticozzi*, vol. I, pp. 94-95.

ZUSAMMENFASSUNG

Gegenstand des Aufsatzes sind die von Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini zwischen 1540 und 1560 geschaffenen Werke. Sie werden hier untersucht in Hinblick auf die verwandten Ausdrucksmittel dieser beiden Gegenspieler und ihre stilistische Übereinstimmung, die aus der konkurrierenden Tätigkeit für denselben Auftraggeber, (Groß)herzog Cosimo I. dei Medici resultiert. Die Erforschung der Quellen ihrer künstlerischen Erfindungen erweist die grundlegende Bedeutung der römischen Malerei in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von Raffael über Polidoro da Caravaggio bis zu Perino del Vaga.

Die künstlerische Rivalität zwischen Bandinelli und Cellini bedingte noch das Schaffen der nachfolgenden Generation Florentiner Bildhauer, wie an den Werken von Giovanni Bandini und Vincenzo de' Rossi gezeigt wird.

Provenienza delle fotografie:

Academia de S. Fernando, Madrid: fig. 1. - Réunion des Musées Nationaux: fig. 2. - Alinari (Brogi): figg. 3, 31, 48. - Christ Church, Oxford: fig. 4. - British Museum, Londra: fig. 5. - Johannes Myssok, Münster: figg. 6, 20-21, 23. - da Utz (n. 35): fig. 7. - KIF (Bazzechi): fig. 8. - Bibliotheca Hertziana, Roma: fig. 9. - Bibliothèque Nationale, Parigi: fig. 10. - Alinari (Anderson), Firenze: figg. 11, 12. - Giovanni Martellucci, Firenze: figg. 13, 40, 42. - Soprintendenza, Firenze: figg. 14, 26. - da Pope-Hennessy (n. 3): figg. 15, 45. - KIF (Hilde Bauer): figg. 16, 30, 36-37. - da Weil-Garris (n. 64): fig. 17. - KIF: figg. 18, 24. - Alinari, Firenze: figg. 19, 22. - Stefano Ghini, Firenze: fig. 25. - da Parma Armani (n. 65): figg. 27, 32-33. - Autore: fig. 28. - Devonshire Collection, Chatsworth: fig. 29. - ICCD, Roma: fig. 34. - Da Kultzen (n. 114): fig. 35. - Ralph Lieberman, Williamstown (Mass.): fig. 38. - Wibke Aschoff: fig. 39. - da Scalini (n. 115): figg. 41, 43. - da Ward (n. 24): fig. 44. - Barsotti, Firenze: fig. 46. - da Bertini (n. 149): fig. 47.